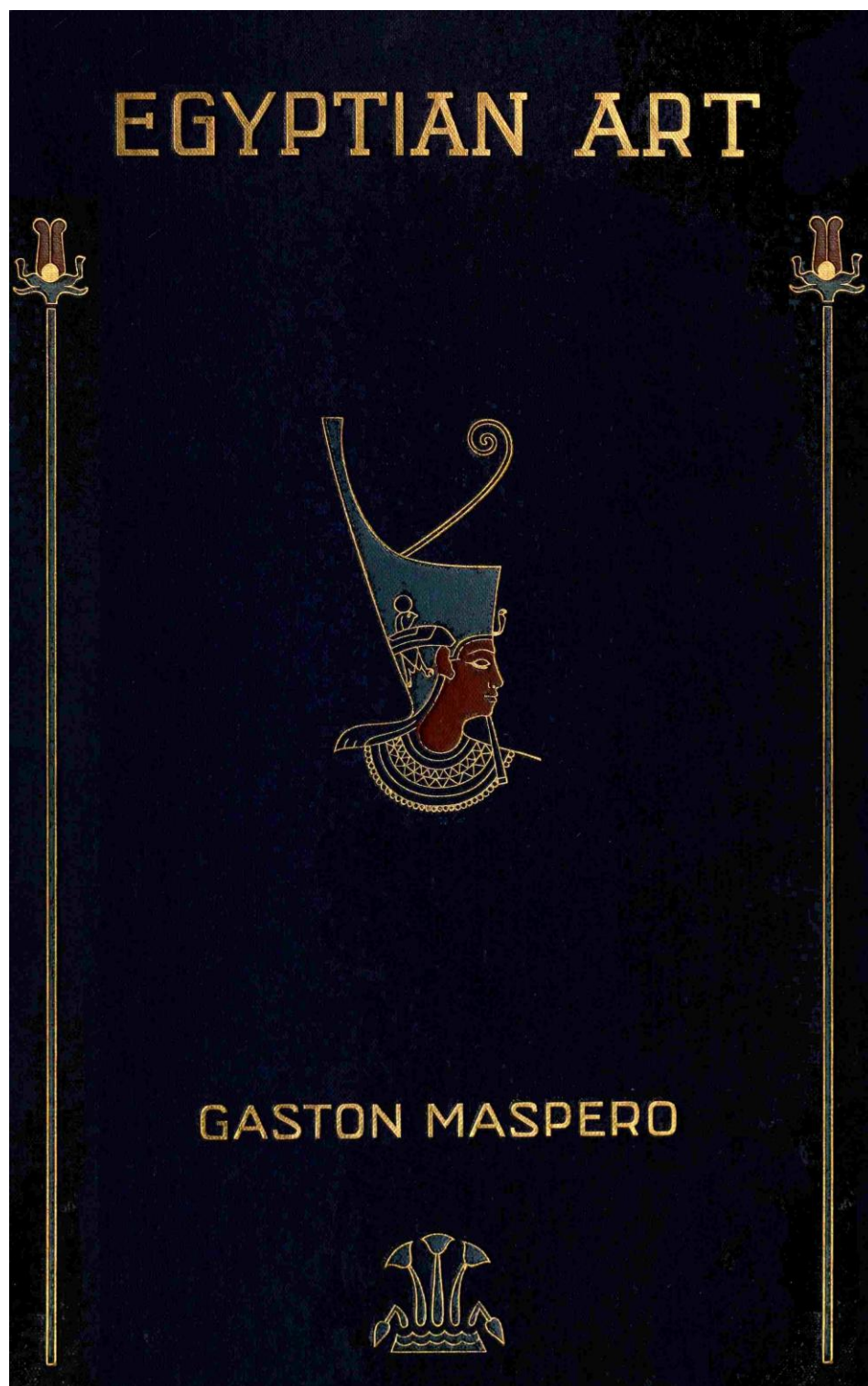


Исследование египетского искусства

Г. Масперо



Электронная книга проекта Гутенберга по египетскому искусству

Эта электронная книга предназначена для использования любым человеком в любой точке Соединенных Штатов и большинства других частей мира бесплатно и практически без каких-либо ограничений. Вы можете скопировать его, раздать или повторно использовать в соответствии с условиями лицензии Project Gutenberg, прилагаемой к этой книге, или онлайн по адресу www.gutenberg.org. Если вы находитесь за пределами Соединенных Штатов, вам необходимо ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь, прежде чем использовать эту электронную книгу.

Название: Исследование египетского искусства

Автор: Г. Масперо

Переводчик: элизабет Ли

Дата выхода: 26 января 2021 г. [Электронная книга № 64387]

Последнее обновление: 18 октября 2024 г.

Язык: Английский

Кредиты: Электронный текст подготовлен Тургутом Динсером, Чарли Ховардом и командой онлайн-корректоров (<https://www.pgdp.net>) на основе изображений страниц, щедро предоставленных Internet Archive (<https://archive.org>)

*** НАЧАЛО ПРОЕКТА ЭЛЕКТРОННОЙ КНИГИ ГУТЕНБЕРГА "Исследование египетского искусства" ***

Электронная книга проекта Гутенберга "Египетское искусство" Дж. (Гастона) Масперо, переведенная Элизабет Ли

Примечание: Изображения оригинальных страниц доступны через интернет-архив. См. <https://archive.org/details/egyptianartstudi00maspuoft>

Примечание переписчика

Увеличенные версии большинства иллюстраций можно просмотреть, щелкнув по ним правой кнопкой мыши и выбрав опцию для просмотра их отдельно или дважды нажав и / или растянув их.

ЕГИПЕТСКОЕ ИСКУССТВО

ТОГО ЖЕ АВТОРА

Новый свет на Древний Египет.

Перевод Элизабет Ли.

Иллюстрированный. Деми 8во, ткань. **12/6** сетка. Дешевое издание
6/- нетто.

Египет: древние памятники и современные сцены.

Перевод Элизабет Ли.

С цветным фронтисписом и 16 другими иллюстрациями.
Деми 8во, ткань. **12/6** нетто.

ЛОНДОН: Т. ФИШЕР АНВИН

ИССЛЕДОВАНИЯ ЕГИПЕТСКОГО ИСКУССТВА
СЭРА ГАСТОНА МАСПЕРО

Достопочтенный К.К.М.Н., почетный доктор философии и член Королевского колледжа
Оксфорда

*Член Института Франции, профессор Коллеж де Франс, генеральный директор Службы
древностей, Каир*

ПЕРЕВОД ЭЛИЗАБЕТ ЛИ

СО 107 ИЛЛЮСТРАЦИЯМИ

Т. ФИШЕР АНВИН

ЛОНДОН: АДЕЛЬФИ ТЕРРАС

ЛЕЙПЦИГ: ИНЗЕЛЬШТРАССЕ, 20

Впервые опубликовано в 1913 году

(Все права защищены)

ПРЕДИСЛОВИЕ

Следующие эссе были написаны в течение более чем тридцати лет и публиковались с разной периодичностью. Самые старые из них появились в "Памятниках античного искусства" моего друга Оливье Райе, а другие - в "Природе" по просьбе Гастона Тиссандье, в "Газете изящных искусств", в "Памятниках Пио" и, главным образом, в "Ревю древнего и современного искусства", где мой друг Жюль Конт оказал им гостеприимство. Поскольку большинство этих периодических изданий не распространяется в чисто научных кругах, эссе почти неизвестны экспертам и по большей части будут для них новыми. Действительно, они предназначались не для них. При их написании я хотел ознакомить широкую публику,

которая едва ли знала об их существовании, с некоторыми прекрасными произведениями египетской скульптуры и ювелирными работами, а также указать, как к ним подойти, чтобы оценить их ценность. Некоторые из них после различных превратностей судьбы нашли пристанище в музеях Парижа или Каира, и я писал заметки в своем кабинете, размышляя на досуге о причинах своей критики. Других я ловил, когда они поднимались из-под земли, в тот же день или на следующий день после их обнаружения, и я описывал их на месте, так сказать, под влиянием моей первой встречи с ними: они сами продиктовали мне то, что я о них сказал.

Некоторые люди, возможно, будут удивлены, обнаружив, что одни и те же идеи подробно развиты в нескольких частях книги. Если они перенесут свои мысли обратно к дате, когда я писал, они осознают необходимость таких повторений. Египтологи, поглощенные задачей расшифровки, едва ли обращали внимание на что-либо, кроме исторических или религиозных литературных текстов; и поэтому любители или исследователи, не находя в работах экспертов ничего, что могло бы помочь им в какой-либо разумной интерпретации характерных проявлений египетского искусства, были вынуждены регистрировать их, не всегда понимая, из-за недостатка знаний о концепциях, которые навязали им свои формы. В настоящее время признано, что такие предметы искусства прежде всего утилитарны и что первоначально они были заказаны с определенной целью обеспечения благополучия человека в загробном существовании. Тридцать лет назад мало кто осознавал это, и, чтобы убедить остальных, необходимо было постоянно настаивать на доказательствах и множить примеры. Я мог бы, конечно, умолчать здесь о части из них, но если бы я это сделал, разве меня не упрекнули бы, и вполне справедливо, в искажении и почти фальсификации отрывка из истории египетского искусства? Идеи, которые управляют нашей нынешней концепцией, не сразу достигли той точки, на которой они находятся сейчас. Они возникали одна за другой и распространялись последовательными волнами неодинаковой интенсивности, благосклонно встречаемые одними и отвергаемые другими. Мне пришлось начинать все сначала дюжину раз и дюжиной различных способов, прежде чем я добился их почти всеобщего признания. Сначала надо мной смеялись, когда я высказал мнение, что в Египте нет ни одного уникального искусства, идентичного от одного конца долины до другого, за исключением почти незаметных нюансов исполнения, но что существует по меньшей мере полдюжины местных школ, каждая со своими традициями и принципами, часто разделенных на несколько студий, технику которых я пытался определить. В конце концов, скептики перешли на мою сторону, и с моей стороны было бы плохо не включать в статьи, которые помогли их обратить, по крайней мере, я надеюсь на это, повторения, которые привели к их убеждению.

Кроме того, я уверен, что они окажут моим сегодняшним читателям ту же услугу, которую раньше оказывали моим коллегам-египтологам. Когда они полностью проникнутся духом египетских представлений о существовании в этом мире и в загробном, они поймут, что такое египетское искусство и почему оно превышает всего реалистичного. Задача египетского искусства состояла не в том, чтобы создать тип независимой красоты в лице людей, составляющих его основные элементы, а в том, чтобы правдиво выразить черты, которые составляли этого человека и которые должны сохраняться идентичными до тех пор, пока что-то от него сохраняется среди живых и мертвых. Но почему я должен обязательно неполно излагать здесь идеи, которые подробно изложены в самой книге? Я лучше воспользуюсь тем небольшим пространством, которое мне осталось, и поблагодарю издателей, любезно разрешивших мне воспроизвести иллюстрации, сопровождавшие мои статьи, Жюль Конта, директоров *La Nature* и моих старых друзей из фирмы Hachette. Таким образом, они сотрудничали в работе над этой книгой, и во многом своим успехом она обязана их доброте.

Содержание

	СТРАНИЦА
Вступительное примечание	5
I	
Египетская скульптура и ее школы	17
II	
Несколько портретов Микерина	36
III	
Главы писцов IV или V династии	49
IV	
Схемка, его жена и сын: группа, найденная в Мемфисе	55
V	
Скорчившийся писец: V династия	60
VI	
Новый писец музея Гизы	66
VII	
Коленопреклоненный писец: V династия	74
VIII	
Пехурнаури: Статуэтка из раскрашенного известняка, найденная в Мемфисе	79
IX	
Карлик Хноумхотпу: V или VI династия	85
X	
“Фависса” Карнака и Фиванская школа скульптуры	90
XI	
Корова Дейр-эль-Бахари	106
XII	
Статуэтка Аменофиса IV	120
XIII	
Четыре головы с канопами, найденные в Долине царей в Фивах	126
XIV	
Голова фараона Хармхаби	135
XV	
Колосс Рамзеса II в Бедрешине	140
XVI	
Египетские украшения в Лувре	145
XVII	
Сокровище Загазига	154

XVIII	
Три деревянные статуэтки	172
XIX	
Фрагмент фиванской статуэтки	178
XX	
Леди Ту из Лувра и египетская промышленная скульптура из дерева	183
XXI	
Несколько половников для духов XVIII династии	190
XXII	
Несколько статуэток из зеленого базальта периода Саита	195
XXIII	
Находка саитских драгоценностей в Саккаре	201
XXIV	
Бронзовая египетская кошка, принадлежащая М. Барреру	208
XXV	
Находка кошек в Египте	214
Указатель	217

ИЛЛЮСТРАЦИИ

ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ	
К МИКЕРИНА ИЗ MÎT-RANINEN	38
МИКЕРИН (РУКОВОДИТЕЛЬ РЕЙСНЕР)	38
АЛЕБАСТРОВАЯ СТАТУА МИКЕРИНА	40
МИКЕРИНА, ХАТХОР, И НОМА OXYRRHINCHUS	42
МИКЕРИНА, ХАТХОР, И НОМА CYNOPOLITE	42
МИКЕРИНА И ЕГО ЖЕНА	44
МИКЕРИНА, ХАТХОР, И НЕКОТОРЫЕ ИЗ СИСТР	46
МИКЕРИНА И ЕГО ЖЕНА (ДЕТАЛЬ)	46
МИКЕРИНА И ЕГО ЖЕНА (ПОДРОБНЕЕ)	48
ПИСЦА ГЛАВА	50
СКНЕМКА С ЖЕНОЙ И СЫНОМ	56
КРАДУЩИЙСЯ ПИСЕЦ	60
НОВЫЙ ПИСЕЦ ЕГИПЕТСКИХ МУЗЕЕВ	66
СТАТУА RÂNOFIR	72
КОЛЕНЯХ ПИСЕЦ	74
РЕНOURNOWRI	80
КАРЛИК KHNOUNHOTPOU	86

РАБОТАМИ В КАРНАКЕ В ЯНВАРЕ 1906	92
ΜΟΝΤΟΥΗΟΤΡΟΥ В	94
ГЛАВЕ КОЛОССА SANOUOSRÎT	94
SANOUOSRÎT И БОГ РНТАН	94
БЮСТ THOUTMÔSIS В III	96
ИГИЛ, МАТЬ THOUTMÔSIS В III	96
SANMAOUT И ПРИНЦЕССА NAFÊROURIYA	98
СТАТУЭТКУ В ОКАМЕНЕЛОЕ ДЕРЕВО	100
ФИВАНСКОГО KHONSOU	100
СТАТУЯ TOUTÂNOUNKHAMANOU	100
ТАК НАЗЫВАЕМЫЙ ТАЯ	100
РАМСЕСА II	100
РАМЗЕСА IV ВЕДУЩИХ ЛИВИЙСКИЙ ПЛЕН	100
СВЯЩЕННИК С ОБЕЗЬЯНОЙ	102
ОСОРКОНА II ПРЕДЛАГАЯ ЛОДКЕ БОГА АМОНА	104
КОРОЛЕВА ANKHNASNOFIRIABRÊ	104
ΜΑΝΤΙΜΕΝÊ	104
NSIPHTAN, СЫН ΜΑΝΤΙΜΕΝÊ	104
ГЛАВА (SAÏTE ПЕРИОД)	104
КОРОВА DEÎR-ЭЛЬ-ΒΑΝΑΡÎ В ЕЕ ЧАСОВНЕ	104
ΑΜΕΝÔΤΗΕS II И КОРОВА ХАТХОР	106
ΑΜΕΝÔΤΗΕS II И КОРОВА ХАТХОР	106
КОРОВА ХАТХОР	108
НЕЗНАКОМКА И КОРОВА ХАТХОР	112
PETESOMTOUS И КОРОВА ХАТХОР	114
PSAMMETICHUS И КОРОВА ХАТХОР	116
PSAMMETICHUS И КОРОВА ХАТХОР	118
ΑΜΕΝÔΡΗΙS ИЖ	120
ЦАРЬ KHOUNIATONOU	126
ЦАРЬ KHOUNIATONOU	126
ЦАРЬ KHOUNIATONOU	128
ЦАРЬ KHOUNIATONOU	130
ЦАРЬ KHOUNIATONOU	130
КОРОЛЕВЫ TÎYI (АНФАС)	130
КОРОЛЕВЫ TÎYI (ПРОФИЛЬ)	130
ПРИНЦЕССА СЕМЬИ TÎYI (ПРОФИЛЬ)	132
ПРИНЦЕССЫ ИЗ СЕМЕЙСТВА TÎYI (АНФАС)	132
ЦАРЬ KHOUNIATONOU	132
ЦАРЬ KHOUNIATONOU	134

ГЛАВА ФАРАОН НАРМНАВІ	136
ПОЛОВИНА-Похоронен колосс Рамзеса II	140
колосс Рамзеса II, выходящих из земли	140
египетских ювелирных изделий XIX династии	146
золотая пектораль с инкрустацией эмалью	146
грудной Рамсеса II	148
пектораль в виде сокола с бараний глава	148
серебряные браслеты и серьги	156
золотые серьги из сокровищ заказик	156
одна из Рамзеса II браслеты (открыть)	158
один из Рамзеса II браслеты (закрывать)	158
ЗОЛОТОЙ КУБОК КОРОЛЕВЫ ТАОУАСРІТ	160
МЕНЬШЕ ДВУХ ЗОЛОТЫХ ВАЗ (ВИД СПЕРЕДИ)	160
МЕНЬШЕ ДВУХ ЗОЛОТЫХ ВАЗ (ВИД СЗАДИ)	162
МАССА СЕРЕБРА ВАЗЫ СПАЯНЫ МЕЖДУ ОКСИДОМ	162
БОЛЬШЕ ДВУХ ЗОЛОТЫХ ВАЗ (ВИД СПЕРЕДИ)	164
БОЛЬШЕ ДВУХ ЗОЛОТЫХ ВАЗ (ВИД СЗАДИ)	164
ВАЗУ С РЕБЕНКОМ	164
ОДНИМ ИЗ СЕРЕБРА РАТЕРÆ ЗАКАЗИК (ВИД СБОКУ)	166
СЕРЕБРЯНОЕ СИТЕЧКО	166
ДНЕ ОДНОГО ИЗ ЗАКАЗИК СЕРЕБРО РАТЕРÆ	168
СТАТУЭТКИ В ДЕРЕВЯННЫХ	172
В МОНД СТАТУЭТКА (ВИД СПЕРЕДИ)	178
В МОНД СТАТУЭТКА (ПРОФИЛЬ)	180
ЛЕДИ ТОУІ, СТАТУЭТКА НА ДЕРЕВЯННОЙ	184
СТАТУЭТКУ В ДЕРЕВЯННЫХ	186
СТАТУЭТКА В ДЕРЕВЯННЫХ	186
ДУХИ КОВШ	190
ДУХ КОВШ	190
ДУХ КОВШ	192
ДУХИ КОВШ	192
ДУХИ КОВША	194
ЗЕЛЕНый БАЗАЛЬТОВЫЕ СТАТУЭТКИ SAITE ПЕРИОД	196
ОЖЕРЕЛЬЕ АМУЛЕТ	202
ГРИФ АМУЛЕТ	202
ЗОЛОТУЮ ПАЛЬМОВУЮ ДЕРЕВО	202
ЛОДКА СОКАРИС	202
БАРАНИЙ ГЛАВА	202
ЗОЛОТОЙ ЯСТРЕБ	202

ЯСТРЕБА С ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ГОЛОВОЙ	202
ЯСТРЕБ С ОЗУ ГЛАВА	202
ГРИФ	202
ИСИДЫ С МЛАДЕНЦЕМ	202
КРАДУЩИЙСЯ НЕИТН	202
ОБЕЗЬЯН ПОКЛОНЕНИЕ ЭМБЛЕМА ОЗИРИСА	204
ГРИФ С РАСПРОСТЕРТЫМИ КРЫЛЬЯМИ	204
ЯСТРЕБА С РАСПРОСТЕРТЫМИ КРЫЛЬЯМИ	204
ДУША (ВИД СПЕРЕДИ)	204
ДУША (ВИД СЗАДИ)	204
БРОНЗОВАЯ КОШКА САИТЕ ПЕРИОД	208
БРОНЗОВЫЙ КОТ	214

ЕГИПЕТСКОЕ ИСКУССТВО

I ЕГИПЕТСКАЯ СКУЛЬПТУРА И ЕЕ ШКОЛЫ 1

Я открыл работу Ф.В. фон Биссинга² с некоторым чувством меланхолии, поскольку это было то, что я надеялся сделать сам. Эберс предложил Брукманну, издателю, доверить эту задачу мне, и я уже собирался договориться с ним, когда подготовка к конгрессу востоковедов, который должен был состояться в Париже в 1897 году, лишила меня досуга, оставленного моими лекциями и печатанием моей "Истории", и я был вынужден отказаться от этого проекта. Герр фон Биссинг, который был тогда менее занят, чем я, согласился рискнуть на это приключение, и никто не мог быть подготовлен к нему лучше, чем он. Поиск материалов, выполнение типографских *клише*, составление текста и его тщательное изложение потребовали восьми лет путешествий и непрерывного труда. Биссинг выпустил первую часть в конце 1905 года, и за ней быстро последовали пять других частей, составивших почти половину работы, семьдесят два листа фолио и части пояснительного текста, относящиеся к листам.

Я

Название, по крайней мере пока, не совсем точное. Египетская скульптура включает в себя, фактически, помимо статуй и групп в виде альторельефов, барельефы, часто очень больших размеров, которые украшают гробницы или стены храмов. Сейчас Биссинг допускает к публикации только статуи и группы: те немногие образцы барельефов, которые он предоставляет, взяты не из самих руин, а были отобраны из экспонатов в музеях, стел или фрагментов разрушенных зданий. Тогда он представляет нам памятники египетской скульптуры, а не египетскую скульптуру в целом.

Сделав это заявление и таким образом определив масштабы поля действия, следует откровенно признать, что он всегда с удовольствием подбирал произведения для

воспроизведения. Несомненно, мы можем сожалеть об отсутствии некоторых известных произведений, таких как "Крадущийся писец" из Лувра или "Корова из Дейр-эль-Бахари". Это не его вина, и, возможно, ему удастся преодолеть препятствия, которые вынудили его лишиться нас их. Упущения, во всяком случае, немногочисленны. Когда список, приведенный на обложках первой части, будет исчерпан, любители и эксперты получат в свое распоряжение почти все, что требуется, чтобы проследить эволюцию египетской скульптуры от ее самых ранних зачатков до прихода христианства. Школы греческой и римской эпох, несправедливо презируемые археологами, писавшими на эти темы, не имеют недостатка, и впервые рядовой читатель может решить для себя, все ли художники декаданса в равной степени заслуживают презрения или забвения. Биссинг попытался создать полную картину, а не набросок, ограниченный основными событиями в искусстве между IV-й династией и XXX-й. До сих пор не предпринималось серьезных попыток подобного рода, и во многих случаях ему приходилось прокладывать дороги, по которым он проходил. На данный момент он остановился на начале саитского периода; таким образом, у нас пока нет возможности судить, выполняется ли план, который он себе навязал, до конца с одинаковой во всех местах строгостью и непоколебимостью; но беглый анализ появившихся частей покажет, что он был выполнен с полнотой и точностью.

Четыре пластины посвящены архаическому Египту: две первые представляют собой факсимиле барельефов, украшающих стелу Гора Каау, и так называемую *палитру* царя, которого мы называем Нар-мер, поскольку не расшифровали его имя. По правде говоря, их очень мало, но раскопки дали такие скудные сведения о тех далеких эпохах, что это почти все, что можно было о них сообщить; возможно, однако, стоило бы добавить статуэтки фараона Хасахмуи. Несмотря на это упущение, представленные объекты дают достаточное представление о степени мастерства, достигнутой скульпторами тех дней. Стела Каау, конечно, не соответствует стеле *Царя-Змея*³, которая находится в Лувре; однако она выполнена в довольно хорошем стиле, и ястреб Гора ближе к реальному животному, чем те, что были изображены в протоколе позже. Аналогичным образом сцены, выгравированные на *палитре* Нар-мера, свидетельствуют о бесспорной виртуозности обработки камня. Изображение людей менее схематично, а их осанка более свободная, чем в композициях классического искусства, но очевидно, что мастер еще не имел очень четкого представления о том, как составить картину и сгруппировать ее элементы. Тем не менее, давайте признаем, что барельефы намного превосходят известные на сегодняшний день статуи. У нас их около полудюжины, разбросанных по всему миру. Биссинг изучил один из них, исключая остальные, тот, что находится в музее Неаполя, и можно считать, что этого достаточно, если желательны только эстетические впечатления, ибо ничего не могло быть грубее или неуклюже. Голова и лицо, возможно, сошли бы, но остальное непропорционально, шея слишком короткая, плечи и грудь массивные, ногам не хватает стройности под тяжелой нижней юбкой, ступни и руки огромные. Дефекты нельзя списать на твердость материала, поскольку Писец Каирского музея, выполненного из известняка, демонстрирует их так же вопиюще, как добрые люди в граните в Неаполе, Мюнхене или Лейдене. Однако я не должен поэтому делать вывод, что это постоянные недостатки тинитов: статуэтки Хасахмуи менее тяжелой работы и более приближены к более поздним мастерским. То, что от руин остались лишь немногие, обладающие ценностью, не доказывает, что, возможно, не было превосходных: мы должны набраться терпения и ждать, пока какой-нибудь счастливый случай не опровергнет посредственность.

Мемфисская империя изготовила тринадцать тарелок, и я сомневаюсь, что их достаточно. Количество шедевров, и особенно экспонатов, которые, не претендуя на совершенство, в некотором роде представляют интерес, настолько велико, что Биссинг легко мог бы найти в

одном только Каирском музее материал, достаточный, чтобы удвоить их количество. Весьма вероятно, что это было связано с издателем и вопросом экономии: но все равно я сожалею об отсутствии полудюжины статуй, которые хорошо смотрелись бы рядом с "Писцом" Берлинского музея. Основные виды того периода, по крайней мере, представлены очень хорошими примерами: статуи сидящего фараона, принимающего почести, представлены двумя Хефренами Каирского музея; статуи стоящего фараона - бронзовыми Пиупи; статуи частных лиц, стоящих поодиночке или группами, - Шейх эль-Белед из музея Гизе, Сапуи и Наси из Лувра или парой в Мюнхене; статуи людей, сидящих, - берлинским писцом и одним из Читателей в Каире. Одна из каирских статуй посредственной работы, однако, любопытна, потому что на ней изображен полностью обнаженный священник, отнюдь не обычный, и обрезанный, что еще менее обычно. Три фрагмента, сохранившиеся в Мюнхене, части трех стел, целая стела из Каирского музея, эпизод, заимствованный из гробницы Апуи, от которой в Каире сохранилась почти целая стена, предоставляют учащемуся образцы барельефов для изучения, не позволяя ему, однако, заподозрить разнообразие мотивов и обилие деталей, которые обычно встречаются в некрополях Саккары или Гизы. Сведенная к этим элементам, книга Биссинга произведет на читателей впечатление благородного искусства, возвышенного вдохновением, тщательного и искусного в материальном исполнении, но монотонного и ограниченного довольно узким кругом концепций и форм выражения. Справедливо будет добавить, что книга не закончена и что благодаря используемой системе двойных и тройных листов довольно легко вставить новые документы среди тех частей, которые уже появились. Некоторые пробелы, несомненно, будут восполнены, и дополнения позволят нам лучше судить о ценности древней мемфианской школы.

Упоминания о первой Фиванской империи более многочисленны, и они дают возможность изучить историю скульптуры в течение длительного промежутка времени, отделяющего период Гераклеополита от правления царей-пастухов. Для XI династии, помимо замечательной статуи Монтохотпу III, есть барельефы или картины, найденные в Гебелене в руинах храма Монтохотпу I. Впоследствии, в самой XIII династии, у нас есть сидящие статуи Сануосрита I, Нофрита и Аменемхаита III, сфинкс Аменемхаита III, который Мариетта объявила портретом царя гиксосов, замечательная голова царя, хранящаяся в Венском музее, и менее интересные экспонаты, среди которых следует упомянуть любопытный барельеф Сануосрита I, танцующего перед богом Мину в Коптосе. Что касается XIII и последующих династий, я пока вижу только Совхотпу из Лувра, варварскую голову Митфареса и Совкемсауфа из Вены, но мы должны дождаться следующих частей, прежде чем решить, до какой степени Биссинг использовал богатый запас документов, доступных за этот период. Вторая Фиванская империя, столь богатая всевозможными сувенирами, предлагала затруднительный выбор: в одном только Каирском музее достаточно материала для двух-трех томов, особенно после удачных раскопок, проведенных Легреном в *фависсе* в Карнаке. Сюжеты, в пользу которых решил Биссинг, имеют особое значение: каждый из них является настоящей главой колонны, типом серии, которую он мог бы, во многих случаях, воспроизвести почти полностью, настолько удачно случай послужил нам в течение этих последних лет. Статуи Аменота, Тутмоса, Рамзеса, Харме прославлены, и нет необходимости перечислять их одну за другой: читатель с удовольствием увидит их снова по ходу дела и восхитится изумительным мастерством, с которым фотограф воспроизвел их, а печатник откликнулся на мастерство фотографа. Рисунки в книге часто совершенны, а пластины, подобные изображению головы одного из сфинксов Аменемхаита III, настолько удачны, что, глядя на них, мы испытываем почти такое же ощущение оригинала. Однако в некоторых случаях печать получилась слишком плотной, а толщина краски исказила и огрубила рисунок. Как правило, большее количество дефектов, которые я отметил, связано с этим утомительным вопросом чернил. Я слишком хорошо знаю по собственному опыту трудности,

вызванные упрямством рабочих в этом вопросе, поэтому могу оправдать и Брукманна, и Биссинга.

II

Вот и все об иллюстрациях: та часть текста, которая еще не опубликована, значительно повышает их интерес и обеспечивает работе постоянную ценность. Он содержит информацию о происхождении объекта, его перемещениях, его фактическом местонахождении сегодня, состоянии сохранности и, при необходимости, реставрациях, которым он подвергся: описания, показывающие тщательное исследование, и расширенные библиографии дополняют предложения, сделанные по картине, и информируют нас о предыдущих критических замечаниях. Самое короткое из примечаний занимает две компактные колонки в кварто и подкреплено многочисленными сносками; многие из них представляют собой настоящие эссе, в которых предмет рассматривается со всех сторон и настолько исчерпывающе, насколько это возможно. Вставлены виньетки, которые представляют объект в ином свете, чем на пластинке, или демонстрируют читателю некоторые из аналогичных мотивов, упомянутых в обсуждении.

Повторение похожих текстов иногда мешало Биссингу развить свои взгляды в целом, и мы вынуждены просмотреть несколько рубрик, прежде чем узнать его полное мнение. Это серьезный недостаток, если только он не будет исправлен во введении: возможно, мы обнаружим, что все наблюдения сведены там в единую систему с обосновывающими ссылками на каждое из примечаний в частности.

Критические замечания Биссинга всегда вполне обоснованны: они свидетельствуют о зрелом вкусе или несомненном такте, и очень мало таких, с которыми эксперты охотно не согласились бы. Однако кое-где я должен сделать некоторые оговорки, например, в отношении Хефрена из Гизы. После подробного обсуждения причин, по которым Борхардт приписывает его саитской школе, и опровержения их, Биссинг заявляет, что это, возможно, поздняя копия произведения, современного фараону. Недавно у меня была возможность внимательно изучить его, чтобы определить наиболее подходящее для него место в Музее и определить высоту постамента, на котором он должен быть установлен. Я перебрал аргументы Борхардта и гипотезы Биссинга одну за другой и пришел к выводу, что дата, назначенная Мариеттом в момент его открытия, является единственно допустимой. Археологические детали относятся к мемфисской эпохе, а особенности стиля, на которые указывает Биссинг и которые действительно существуют, недостаточно ярко выражены, чтобы оправдать отнесение их к более поздней эпохе. Я вижу в них только различия, которые в любую эпоху отличают работы, поступающие из разных и, возможно, конкурирующих студий. Художники, вырезавшие из диорита *двойников*, предназначенных для пирамиды фараона, определенно не были теми мастерами, которым мы обязаны Хефреном из алебаstra и царскими статуэтками Митрахинех: разница в происхождении в достаточной степени объясняет, почему они не похожи друг на друга. Я боюсь, что, критикуя некоторые скульптуры, Борхардт и другие невольно руководствовались идеями, которые долгое время преобладали в отношении единообразия и монотонности египетского искусства. Им казалось, что в один и тот же период композиция и вдохновение всегда должны оставаться идентичными, и там, где они не гармонировали, этот факт приписывался исключительно промежутку времени. Но мы должны приучить себя думать, что у египтян все шло не иначе, чем у современных людей. В таком городе, как Мемфис, было не одна студия, и все они обладали своими традициями, своей манерностью, своим стилем, которые отличали их друг от друга и которые присутствуют в их работах, как торговая марка. В будущем можно будет избежать некоторых ошибок классификации, если удастся убедить нас признать, что многие

особенности, которые мы начинаем замечать на статуях и барельефах, могут быть характерны для школы, к которой они принадлежат, и не всегда указывают на относительный возраст.

Забота, с которой Биссинг воздал должное каждому из экспертов, обнаруживших предмет или рассказавших о нем, заслуживает тем большей похвалы, что многие египтологи нынешнего поколения заняли позицию игнорирования того, что было сказано или написано до них. Они, кажется, намекают своим читателям, что археология, религия, грамматика, история - ничто из того, чего они касаются, на самом деле никогда раньше не изучалось, и что библиография предмета начинается с первого эссе, которое они ему посвятили. Хотя прошлое египтологии так коротко, это трудный предмет для изучения, и неудивительно, что Биссинг искажил некоторые особенности или проигнорировал другие. Например, он приписывает Видеманну заслугу распознавания в хвосте животного, который короли прикрепляют к своей спине, не львиного хвоста, а шакальего⁴; Я не знаю, был ли я первым, но думаю, что я определенно заявил об этом раньше Видеманна.⁵ Чуть дальше я сожалею, что Биссинг не был ознакомлен с моим замечанием о статуе Монтохотпу в *Египетском музее*:⁶ Мне любопытно узнать, принимает ли он мое объяснение этого факта. диспропорция между ступнями, голенью и бюстом. Мне кажется, что он не должен был находиться на одном уровне со зрителем, но что его следовало разместить в паос, на довольно высокой платформе, на которую можно было подняться по лестнице спереди: при взгляде снизу, в укороченном ракурсе эффект перспективы искупил бы преувеличение формы и восстановил баланс между частями. Похоже также, что Биссинг не был знаком с той частью *Музея*, в которой обсуждается этот Монтохотпу, поскольку он больше не ссылается на него в связи с Аменемхаитом III, обнаруженным Флиндерсом Петри в Фаюме.⁷ Далее опять же, не мешало бы отметить, что Легрейн нашел в грязи *фависсы* в Карнаке обломки статуэтки из черного гранита, которая так сильно напоминает восхитительного Рамзеса II Туринского, что может быть почти точной копией или чем-то вроде оригинальной грубой модели.⁸ К сожалению, головы не хватает, но мы почти полностью преуспели в восстановлении тела: если она сделана не тем же скульптором, который с таким удовольствием лепил туринскую статую, то она из той же королевской мастерской. Те немногие различия, которые следует отметить между ними, проистекают исключительно из неравенства роста: необходимо было упростить некоторые детали или подавить их в самой маленькой из статуй.

Эти примеры показывают, что в пропусках и небрежностях нет ничего очень серьезного: мы удивлены не тем, что они должны быть, а тем, что среди такой массы ссылок их не больше. Возможно, я мог бы не согласиться с некоторыми теориями или пунктами доктрины, которые постоянно выдвигает Биссинг, но я подожду с этим, пока он не разработает систему, элементы которой так широко распространены в объявлениях. Но есть одна критика, которую я выскажу сейчас: он почти не упоминает школы, на которые был разделен Египет, так что у нас возникает соблазн заключить, что, подобно многим современным археологам, он верит в существование одной-единственной школы, которая когда-то работала почти единообразно по всему Египту. Однако несомненно, что на берегах Нила всегда существовало несколько школ, каждая из которых обладала своими традициями, своим дизайном, своим методом интерпретации костюма или позы людей, работы которых имеют достаточно особый облик, чтобы их можно было легко разделить на разные группы. Здесь, опять же, мне кажется, что иногда разновидности исполнения, являющиеся результатом обучения, принимаются за признаки возраста, и что произведения, которые являются современными в течение нескольких лет, но которые принадлежат разным школам, распространяются на протяжении веков. Я не уличал Биссинга в подобных ошибках: его природная проницательность и знание памятников удержали его от их совершения. Я хотел

бы, однако, чтобы он затронул этот вопрос более определенно, чем он это сделал, и, после того, как в нескольких местах было видно, что он допускает существование этих школ, ему следовало бы определить их характеристики в соответствии с тем, как ход работы над его книгой представит их работу читателю. Он кратко затронул этот вопрос в связи со сфинксами Таниса и статуей Аменемхата III, но он мог бы, например, воспользоваться возможностью Монтюхотпу, чтобы продемонстрировать тенденции фиванского искусства при его зарождении; он мог бы проследить за их эволюцией, и Аменот I из Турина, возможно, послужил бы для того, чтобы научить нас, как эти тенденции развивались или изменялись между началом первой Фиванской империи и началом второй. Отрывок из "Извещения о так называемых гиксосских сфинксах" заставляет меня надеяться, что он сделает это для танитской школы в отношении знаменитых *Подносчиков подношений*: Я очень хочу, чтобы моя надежда не разочаровалась.

III

Насколько я могу судить, в долине Нила существовало по меньшей мере четыре крупные скульптурные школы: в Мемфисе, Фивах, Гермополисе и в восточной части дельты. Далее я попытаюсь обрисовать историю и определить основные характеристики фиванской школы;⁹ Я буду упоминать о ней лишь постольку, поскольку это необходимо, чтобы прояснить, в чем ее отличие от трех других.

И для начала, вероятно, что первая из существующих на сегодняшний день, Мемфианская, является просто продолжением предыдущей школы тинитов. Если я сравню несколько предметов настоящего искусства, дошедших до нас от тинитов, с параллельными произведениями, множество примеров которых сохранили нам некрополи Гизы, Саккары и Фаюма, я буду поражен сходством во вдохновении и технике, которые существуют между ними. У нас нет статуй, происходящих из самого Тиниса, но стелы, амулеты в альто-рельево, фрагменты миниатюрной мебели, обнаруженные в гробницах Омм-эль-Гааба, находят свои точные копии в аналогичных предметах, найденных при раскопках Абусир-эль-Малака или Мейдума, а также в подструктурах мемфианских резиденций. Мне кажется, я вижу, что вначале на равнине Пирамид были посредственные рабочие, способные, однако, изваять, плохо это или хорошо, статую сидящего или стоящего человека: к этим людям я отношу статую № 1 в Каирском музее, Матону (Амтен) в Берлине, Сапуи (Сева) в Лувре и несколько других, поменьше. Одни и те же дефекты видны у всех: голова непропорциональна телу, шея некрасива, плечи высокие, бюст в целом грубо очерчен и без учета размеров каждой части тела, руки и ноги тяжелые, толстые, угловатые. Их грубость и неуклюжесть по сравнению с прекрасным внешним видом двух статуй Мейдума, которые почти современны им, поразили бы нас, если бы мы не думали, что последние, заказанные для родственников Санофрауи, изготовлены в королевских мастерских. Перенос столицы в Мемфис, или, скорее, в район, простиравшийся от входа в Фаюм до устья дельты, неизбежно привел к обнищанию Тинис-Абидоса; камнерезы, архитекторы, скульпторы и каменщики сопровождали двор и насаждали традиции и учение своих отечеств в своих новых домах. Согласно тому, что видно в гробницах Мейдума, новейший тинийский стиль, или, скорее, переходный стиль III династии, обладает точно такими же характеристиками, что и совершенный стиль IV, V и VI династий, но с менее жесткой манерой. Позы людей и силуэты животных уже схематизированы и обведены линиями, которые будут окружать их почти до конца египетской цивилизации, но детали более свободны и очень близки к реальности. Тенденция проявляется только в округлости и гибкости, которые преобладают со времен Хеопса и Хефрена. Мемфитяне стремились идеализировать свои модели, а не создавать их точную копию, и, уважая общее сходство, стремились произвести на зрителя впечатление

спокойного величия или мягкости. Их манера была перенята в Тинисе контршоком, и можно сказать, что с IV по XXV династию Абидос оставался почти филиалом мемфианской школы, которая, однако, выросла из нее. Работы мемфитов отличаются от них только второстепенными моментами, за исключением периода XIX династии, когда Сетуи I и Рамзес II вызвали туда фиванских скульпторов, и на несколько лет он стал в художественном отношении феодальным владением Фив.

Если бы мы хотели одним словом обозначить характер этого тонкомембранного искусства, мы должны были бы сказать, что оно основано на идеализме условностей в противоположность реализму фиванского искусства. Благодаря колебаниям политической жизни, которые поочередно делали Мемфис и Фивы столицами всего королевства, эстетика двух городов распространилась на соседние города и не позволила им сформировать независимое искусство: Гераклеополь, Бени-Хассан, Ассиут, Абидос последовали примеру Мемфиса, в то время как Саид и Нубия, от Дендеры до Напаты, оставались под юрисдикцией Фив. Однако оригинальная школа возникла в одном месте и просуществовала довольно долгое время - в Гермополисе Магна, городе Тот. Мы наблюдаем там, начиная с конца Древней империи, скульпторов, посвятивших себя выражению со скрупулезным натурализмом, и часто с намеренным стремлением к уродству, осанки отдельных людей и движения групп. Мы должны заметить, с каким юмором они интерпретировали крайности ожирения и истощения у человека и животного в двух гробницах, называемых *толстой и тощей*. Регион, где они процветали, настолько мало изучен, что до сих пор неизвестно, как долго их деятельность сохраняла непрерывный стиль: это было в лучшем виде при первой Фиванской империи, при Берхе, при Бени-Хассане, при Шейх-Саиде, но период, в который это, как мне кажется, наиболее ярко проявляется, пришелся на конец XVIII династии, при фараонах-еретиках. Когда Аменот IV основал свою столицу Хуитатону, если, как это вероятно, он поселил там нескольких фиванских мастеров, он, несомненно, использовал мастерские Гермополиса. Сцены, выгравированные на гробницах Эль-Телля и Эль-Амарны, пронизаны тем же духом и тем же учением, что и на гробницах *толстых и тощих*; схожие деформации человеческой фигуры, граничащие с карикатурой, та же гибкость, а иногда и то же насилие в жестах и позах. В ряде портретов преобладает фиванский стиль, но кавалькады, процессии, королевские аудиенции, народные сцены должны быть приписаны гермополитам, поскольку их вдохновение и исполнение представляют такой разительный контраст с аналогичными картинами, украшающими стены Луксора или Карнака. Падение малой атонийской династии прекратило их деятельность; лишённые обширных заказов, которые открыли новое поле для их предприятия, они вернулись к своей провинциальной рутине, и у нас пока недостаточно документов, чтобы рассказать нам, кем стали их преемники на протяжении веков.

В дельте с самого начала можно увидеть два совершенно разных стиля. На востоке, в Тинисе и в его окрестностях, в начале первой Фиванской империи существовала настоящая школа, произведения которой обладают такой индивидуальной физиономией, что Мариетта без колебаний приписала их царям-пастухам: со времен работ Голенищева известно, что так называемые гиксосские сфинксы принадлежат Аменемхаиту III и что они принадлежат ко второй половине XIII династии. Эта танитская школа сохранилась на протяжении веков; она все еще процветала при XXIX и XXX династиях, о чем свидетельствует прекрасная группа подносчиков подношений в Каирском музее. Преобладающими чертами являются энергия и резкость моделирования, особенно человеческого лица: его мастера скопировали тип и способы прически, принадлежащие, как ранее указывала Мариетт, полудикому населению озера Мензале, *египтянам на болотах* Геродота. Мне кажется, что их манеры греко-римского периода все еще можно отметить в статуях принцев и священников, которые мы

имеем в Каирском музее: техническое мастерство, однако, меньше, чем у сфинксов и подносчиков подношений. Центр и запад дельты, с другой стороны, находились под влиянием Мемфиса, насколько мы можем судить по редким сохранившимся фрагментам, принадлежащим Древней империи. При фиванцах зависимость очевидна, и все, что поступает из этих регионов, ничем не отличается от того, что мы имеем из мемфианских некрополей. Только в эфиопский период и под влиянием преемников Бокхориса нам открывается сайтская школа, которая, заимствуя общую композицию у мемфианской школы, приближается к природе и накладывает индивидуальный отпечаток на определенные элементы человеческой фигуры, которые до тех пор обрабатывались в свободной, так сказать, абстрактной манере. Моделирование лица столь же выразительно, как и в прекрасных работах фиванской школы, но с большей отделкой и менее резкими эффектами; разрушительные последствия старости, морщины, гусиные лапки, дряблость плоти, худоба - все это воспроизведено с тщательностью, необычной для предыдущих поколений; череп, действительно, настолько проработан в деталях, что его можно было бы назвать почти анатомическим этюдом. Этот импульс к искусному реализму, зародившийся инстинктивно в сердце школы, усилился благодаря контакту с эллинами, которые со времен Псамметиха I кишели в провинциях дельты. Некоторые барельефы Александрии и Каира, дата создания которых отнесена к правлению Нектанебо II, которое я хотел бы отнести к правлению одного из первых птолемеев,¹⁰ могут рассматриваться как дошедшие до нас свидетельства своего рода композитного искусства, аналогичного тому, которое было развито двумя столетиями позже в Александрии или Мемфисе, и редкими образцами которого располагает Каирский музей.

Следует четко понимать, что я не претендую на то, чтобы изложить в этих нескольких строках полный результат моего изучения школ, присутствие которых в Древнем Египте теперь подтверждено. Я лишь стремлюсь указать на ту роль, которую они сыграли в исторические времена, и на ошибки, в которые впали те, кто писал историю египетского искусства, не подозревая об их существовании или не принимая во внимание то, что мы о них знаем,. Биссинг не игнорирует их и, несомненно, ждет, чтобы раскритиковать в своем Вступлении. У него так много материала, что ему будет легко исправить мои гипотезы и подтвердить их там, где это необходимо; таким образом, его книга выиграет от того, что станет больше не простым собранием памятников, каждый из которых описывается как отдельный фрагмент, а настоящим трактатом о скульптуре или, по крайней мере, о египетской скульптуре.

Мне будет искренне жаль, если он потерпит неудачу именно в этом, но даже в этом случае я счел бы правильным заявить, что он с честью вышел из предприятия, в котором у него не было предшественников. Несколько табличек, которые я поместил четверть века назад в *Памятники античного искусства*, и заметки, содержащиеся в уже появившихся разделах *Египетского музея*, позволили как экспертам, так и любителям предвкушать сюрпризы, которые Египет приготовил в области искусства; их было слишком мало, и они касались предметов, слишком разбросанных по времени, чтобы создать свод доктрин. Но здесь, напротив, доступно почти двести произведений, классифицированных в соответствии с порядком династий и по большей части неопубликованных или воспроизведенных лучше, чем в прошлом. Каждое из них будет сопровождаться анализом, в котором будут изложены и обсуждены исследования, ранее связанные с ним; впервые египтологи и широкая публика будут иметь перед глазами и в руках художественный и критический аппарат, необходимый для оценки ценности основных произведений египетской скульптуры. Те, кто знает количество существующей литературы по египтологии и то, насколько она разрозненна, могут легко представить, каким терпением и *чутьем* на библиографию, должно быть, обладал Биссинг, собирая в библиотеках информацию, столь щедро разбросанную на

каждой странице его заметок. Но это была лишь малая часть его задачи; оценка самих объектов требовала от него постоянного внимания и постоянного напряжения ума, которое быстро истощило бы человека, менее преданного мелочам художественного наблюдения. В других областях науки материалы по большей части так часто и многократно перемешивались, что почти всегда половина работы уже была выполнена; здесь ничего подобного не существует, и во многих случаях Биссинг имел дело с объектами, о которых он узнал первым и которые ранее не пытались изучать. Он охотно признается, что иногда устает и что то тут, то там его мнения могут быть оспорены. Но что меня удивляет, так это то, как очень редко приходится их расстраивать, даже частично.

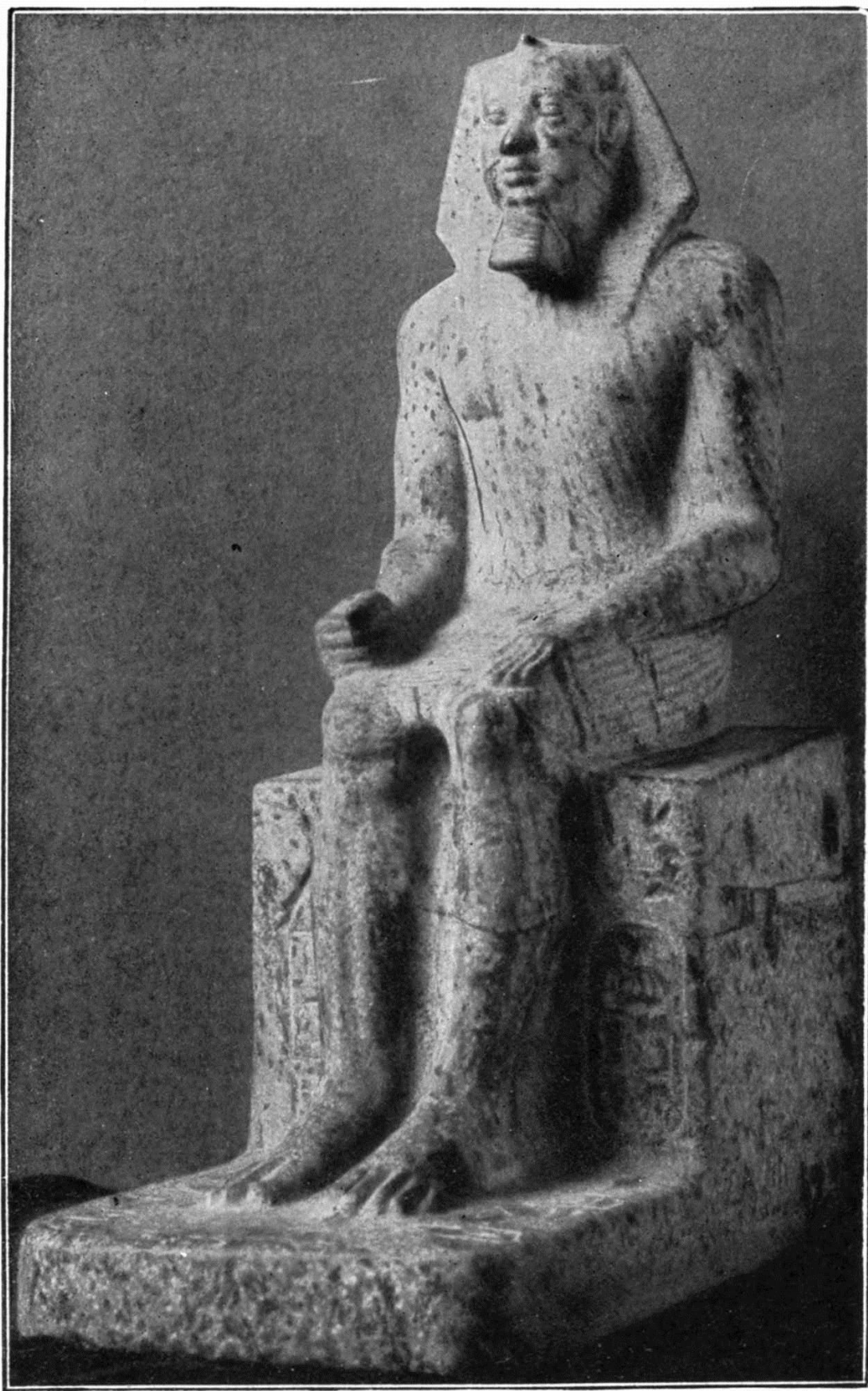
Тогда я надеюсь, что нам не придется слишком долго ждать завершения этой замечательной работы. Могу ли я рискнуть добавить, что после настоящего издания, которое является *роскошным*, было бы желательно популярное издание? Египтологи, подобные мне, обречены платить такие большие суммы за наши книги, что цена этих “Денкмелеров” нас не тревожит, но этот факт имеет большее значение для других. Репродукция в уменьшенном *формате* и менее дорогая в значительной степени помогла бы распространить знания о египетском искусстве среди тех читателей, до которых книга в ее нынешнем виде не дойдет.

II НЕКОТОРЫЕ ПОРТРЕТЫ МИКЕРИНА 11

Долгое время был спорным вопрос о том, можно ли рассматривать египетские статуи царей и частных лиц как достоверные портреты или как просто приблизительные к их оригиналам. Никто никогда не отрицал, что их авторы стремились сделать их как можно более похожими друг на друга, но мы не решаемся поверить, что им это удалось. Атмосфера единообразия, придаваемая им повторяющимся использованием одних и тех же выражений и одних и тех же поз, навевала мысль о том, что, считая себя неспособными точно передать детали телесной формы или физиономии, присущие каждому индивидууму, скульпторы решили, что такие детали не нужны для того вида служения, для которого предназначались статуи: они сочли, что возложенная на них задача была в достаточной степени выполнена, если душа или *двойник*, для которого эти статуи предоставили нетленное тело, распознали в них достаточно брэнного тела, чтобы позволить им без вреда прикрепиться к нему в ходе своей жизни. посмертное существование. Изучение памятников рассеяло эти сомнения. Любопытно, кто бережно обращался с одной из голов сайтов, череп и лицо которых обладают такими явно индивидуальными характеристиками, должен признать, что столь многие детали, отмеченные с такой тщательностью, указывают на абсолютное намерение передать потомкам точный внешний вид модели. И если, продвигаясь вперед, мы достигнем второго фиванского периода, то вскоре, благодаря случайности, доставившей нам хорошо сохранившиеся трупы примерно пятидесяти принцев и принцесс, мы признаем успех, с которым королевские мастерские увековечили в камне изображения своих современников. Профиль Сетуи, который я сфотографировал в его гробу, линия в линию совпадал бы с профилем его барельефов из Карнака или Абидоса, если бы не тонкость, полученная в результате балзамирования. Давайте вернемся на восемь или десять веков назад и посмотрим, как мастера-скульпторы первого фиванского периода обращались со своими фараонами. Статуи Аменемхета III и Сануосрита несут в себе настолько личную нотку, что мы были бы неправы, предполагая, что они могут быть чем-то иным, кроме искреннего, почти жестокого сходства. Два хефрена Каирского музея не так давно были единственными, кто

внушил нам уверенность в том, что мемфисские времена ничего не дали в этом вопросе сходства с эпохами, более отдаленными от нас; недавнее открытие десяти статуй Микерина устраняет любые дальнейшие сомнения.

Большинство из них не покидали Египет. Первое, что дошло до нас, было приобретено путем скупки в 1888 году вместе с четырьмя статуэтками Наусиррии, Манкахору, Хефрена и, возможно, Хеопса. Согласно информации, собранной в то время Гребо, они были найдены вместе за две или три недели до этого феллахами из Мит-Рахине под развалинами небольшого кирпичного здания, расположенного к востоку от того, что раньше было священным озером храма Пхта в Мемфисе. Это, конечно, было не их первоначальное место; вероятно, каждый из них сначала украсил погребальную часовню, пристроенную к пирамиде своего правителя: их переезд в город и воссоединение в том месте, где они были обнаружены, произошли не ранее правления последнего Саита или первых Птолемеев. Именно тогда, фактически, ненависть к иностранному господству возвысилась в глазах народа любовь ко всему, что было специфически египетским, возродилось почтение к славным фараонам прошлых эпох: их жречество было реорганизовано, и они снова получили поклонение, от которого их отучили столетия пренебрежения. Ни одна из наших фигурок не выполнена в натуральную величину, а Микерин из диорита, который не является одним из самых маленьких, едва достигает 21½ дюйма в высоту. Он восседает на троне кубической формы с бесстрашием, которое сделал привычным для нас Хефрен; бюст напряжен, руки покоятся на бедрах, он смотрит прямо перед собой, его лицо ничего не выражает, как предписывал фараону этикет, в то время как толпа придворных и вассалов проходит мимо у его ног: если бы его имя, выгравированное по бокам его сиденья справа и слева от его ног, не говорило о том, кто он такой, мы бы догадались об этом по его осанке. Композиция, хотя и не самая лучшая, какую только можно вообразить, хороша: но голова производит плохой эффект по отношению к туловищу - дефект, который поначалу всегда приписывают невнимательности скульптора. Но следует отметить, что лицо чем-то напоминало лицо двух других фараонов, что следует объяснить родством: второй, Хефрен, был отцом Микерина, а третий, вероятно, Хеопс, его дед. Это повод предположить, что это портреты, но подлинные ли это портреты? Несколько берлинских египтологов, чья природная изобретательность побудила их пересмотреть критику Мариетта в отношении искусства, решили разглядеть в некоторых деталях костюма и орнамента доказательство того, что если они и не были плодом чистого воображения, то, по крайней мере, были копиями древних оригиналов, свободно выполненных при одной из династий Саитов, и их теория, хотя и была опровергнута экспертами с более длительным опытом, привела большинство в замешательство. Вскоре это было опровергнуто фактами, но, как часто бывает, выведенные из этого следствия выжили в силу привычки. Многие из нас в течение нескольких лет после этого боялись утверждать слишком много, открыто заявлять, что наш Микерин был тем, кем мы называли его на основании его надписи, настоящим Микерином.



МИКЕРИН ИЗ МИТ-РАХИНЕХА.

Диорит. Каирский музей.



МИКЕРИН (ГОЛОВА РЕЙСНЕРА)

Алебастр. Каирский музей.

Мы не делали этого до 1908 года, когда Рейснер и его американцы, проводя раскопки в Гизе вокруг третьей пирамиды, обнаружили памятники, которые при всем желании никто в мире не смог бы отнести ни к какой другой эпохе, кроме Микерина. Похоже, что слава благочестия, которую приписывала ему популярная история, была не совсем незаслуженной, по крайней мере, в том, что касалось его собственной божественности, поскольку вместе с элементами обширного погребального инвентаря из всевозможных камней рабочие извлекли из руин часовни фрагменты множества статуй из алебаstra, сланца, известняка и редкой брекчии. Среди них были незаконченные или едва выполненные, поскольку во время их изготовления умер государь, и работы, согласно восточному обычаю, были немедленно прерваны, а мастерские в беспорядке заброшены.

Статуи, которые уже были закончены и установлены на свои места, были опрокинуты в какой-то неизвестный период, возможно, когда Саладин демонтировал пирамиды, чтобы построить новые крепостные валы и цитадель Каира, и с фрагментами обращались так жестоко, что огромное их количество исчезло. Из сотни корзин с мусором, собранных американцами, они нашли самое большее, не считая пяти или шести неповрежденных голов, достаточно, чтобы почти полностью собрать две алебастровые статуи. Лучшая из голов находится в Каирском музее, и она имеет достаточное сходство с нашей статуэткой, чтобы мы без колебаний узнали Микерина, даже если место, откуда она взята, не помогло

нам догадаться об этом. Статуя, которую нам принесла находка, изображена сидящей, но блок, на котором она изваяна, не перпендикулярен ее основанию, так что она слегка наклонена назад. С другой стороны, из-за того, что две руки были перерезаны между подмышкой и бедром, в результате несчастного случая на первый взгляд кажется, что бюст слишком узкий для своего роста. Но, и это важный момент, голова маленькая, настолько маленькая, что головного убора, несмотря на его размер, недостаточно, чтобы исправить пагубный эффект этой диспропорции между его малостью и амплитудой плеч. Вину художника нельзя приписать невежеству и недостатку мастерства, как это, вероятно, делается. Надо признать, он не был талантливым человеком, но знал свое дело и доказывал это общим качеством своей работы. Гармония между туловищем и ногой, мускулатурой груди, фактурой костюма, моделированием колена и икры соответствуют эстетике того времени; ступня и лодыжка выполнены с виртуозностью мастера, владеющего всеми тонкостями своего дела. Итак, теперь, возвращаясь к статуэтке Мит-Рахинех, техника выполнения которой показывает, что она принадлежит не другой школе, а другой студии, мы обнаружим, что трудно представить, чтобы каждый из двух скульпторов впал в такую большую ошибку, если бы они сами не увидели ее в своей модели. Поскольку их статуи микроцефальны, Микерин, должно быть, был микроцефалом почти до уродства.



АЛЕБАСТРОВАЯ СТАТУЯ МИКЕРИНА.

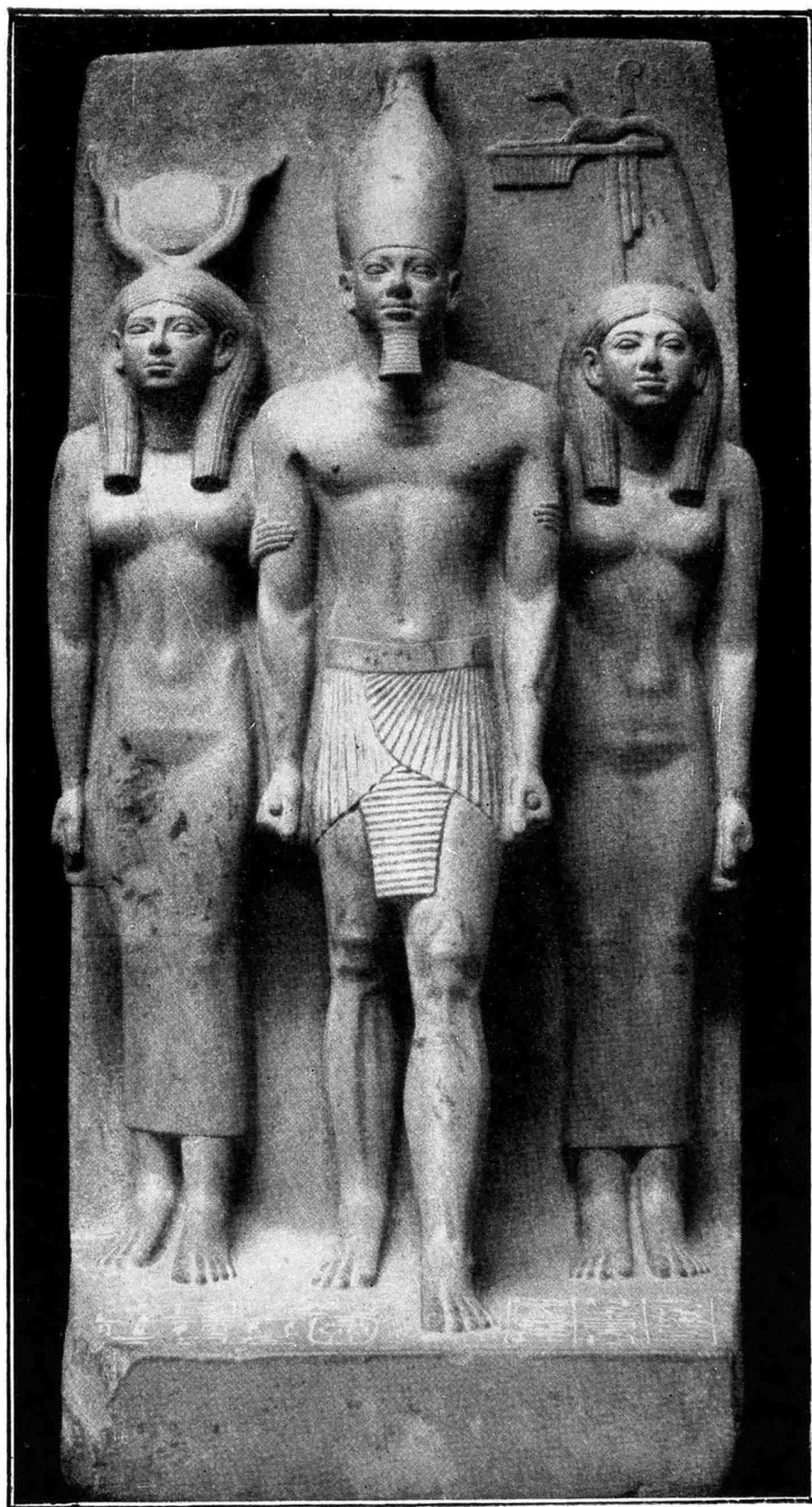
Каирский музей.

Поиски среди россыпей каменных обломков были продолжены. За несколько недель до завершения, в конце мая 1908 года, были изготовлены четыре группы из сланца, показания которых полностью подтверждали показания алебастровых статуй. Расположение такое же, с очень незначительными расхождениями, которые существенно не изменяют внешний вид фигур. Три человека стоят бок о бок на плите высотой от 17 до 23 дюймов. Микерин находится в середине, его левая нога выдвинута вперед, поясная ткань с канавками на чреслах, а на лбу белая шапочка царства Верхнего Египта. Справа от него всегда изображена богиня - Хатхор в распахнутом на груди халате без рукавов, а на ее волосах короткий парик и *кофта*. Поверх этого головного убора она носит два коровьих рога и солнечный диск. В одной из групп она идет, опустив руки и положив ладони плашмя на бедра; во второй она обнимает его левой рукой и прижимается к нему; в третьей она держит его правую руку в своей левой. Последняя из фигур - иногда женщина, иногда мужчина: мужчина, который на треть ниже своих спутников, выходит вперед, размахивая руками; две женщины стоят неподвижно, и одна из них обнимает короля правой рукой за талию, симметрично с Хатхор слева. Это географические объекты, номы, и штандарты на их головах сообщают нам их имена: две женщины олицетворяют номы Систрума, а Собака, мужчина - номы Оксиринха. Фрагменты сланца, под которыми они были погребены, несомненно, принадлежат к другим группам, ныне уничтоженным, но сколько их было вначале? Декоративная тема, частью которой они были, является одной из тех, замысел которой понятен с первого взгляда, но если бы нам понадобился комментарий для ее объяснения, краткие надписи в основании послужили бы материалом. На самом деле они сообщают нам, что наша Хатхор - владычица Сикоморского кантона, и что номы Собаки, Систрума, Оксиринха приносят государю все блага своей территории. Микерин, как царь Саида и дельты, имел право на дань при жизни и на подношения после своей смерти со всей страны, а с другой стороны, Хатхор, владычица Сикомор, является покровительницей умерших осиротевших в провинции Мемфис, где находятся дворцы и гробницы фараонов. Тогда было естественно, что она должна была представлять делегатов номов, когда они приходили отдать дань уважения общему хозяину. У богатых частных лиц эта операция символизировалась на стенах погребальных часовен длинными процессиями мужчин или женщин в виде барельефов, каждый из которых олицетворял одну из сфер, отвечающих за содержание гробницы. Здесь это было выражено еще более конкретным образом двумя сериями групп в рондо-боссо, которые, вероятно, были нанесены на стены в одном из дворов храма пирамиды. Четверо, избежавших уничтожения, принадлежали к племени Саид, о чем свидетельствуют их имена и головной убор государя, но жители дельты не могли быть опущены, не причинив прискорбных лишений *двойнику* в его загробной жизни; всего их было около сорока, столько, сколько номов во всем Египте.



МИКЕРИН, ХАТХОР И НОМ ОКСИРИНХУС

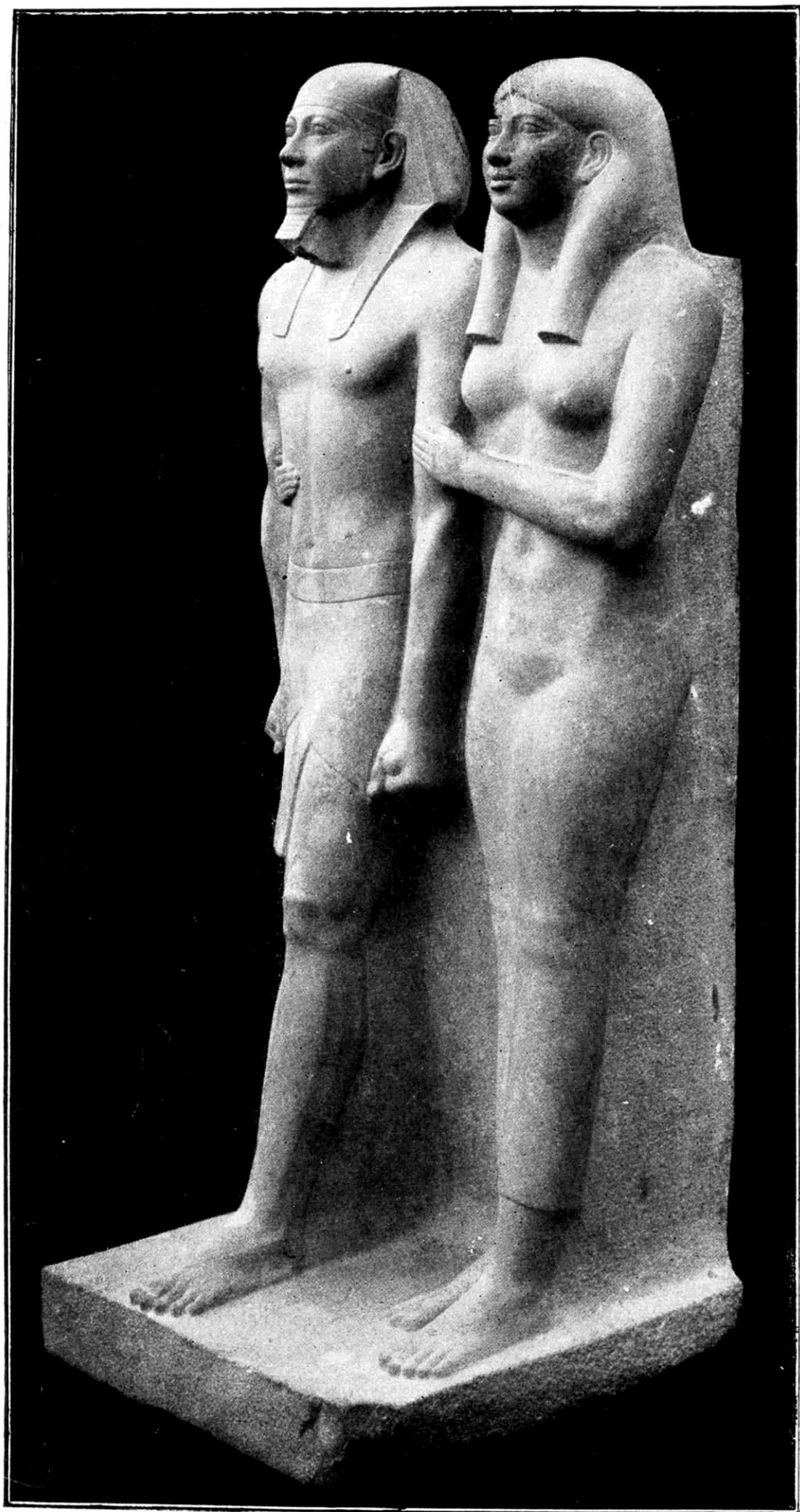
Сланец. Каирский музей.



МИКЕРИН, ХАТХОР И НОМ КИНОПОЛИТ

Сланец. Каирский музей.

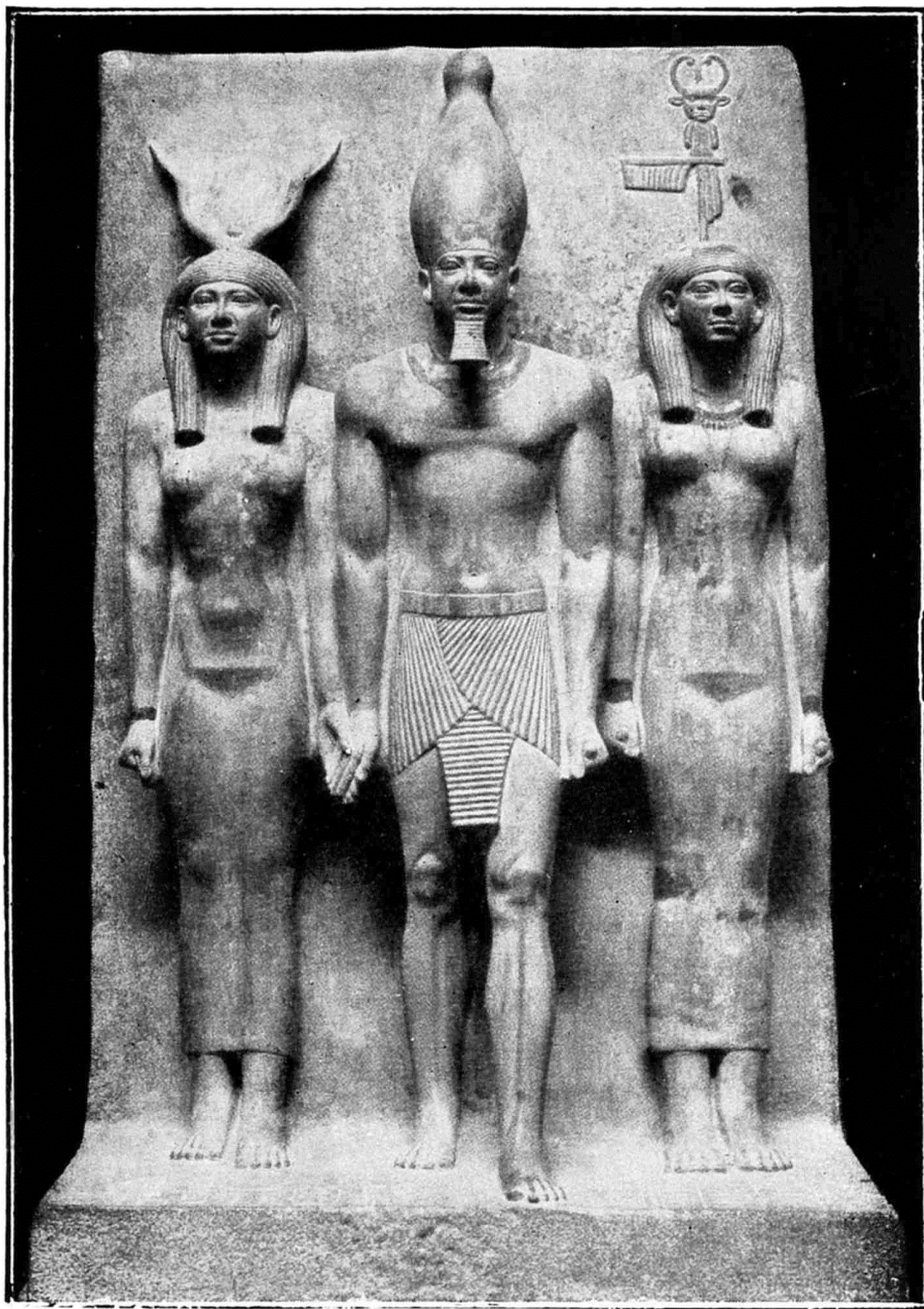
Превосходство тех, кто выжил, наполняет нас сожалением о тех, кто погиб. В тот момент, когда они появились из земли, они сохранили что-то от своей первобытной окраски, но контакт с воздухом и светом быстро лишил их ее, и остались только следы на груди, шее, запястьях, талии, местах, защищенных обычными украшениями людей высокого ранга. Сусальное золото, которым были украшены ожерелья и браслеты, было украдено во времена античности, но более толстые слои краски, на которые они были нанесены, довольно точно сохраняют их контуры. Нам было бы легко восстановить в целом тот вид, который у него был, когда он был свежим и обновленным — светло-желтый цвет лица у женщин и красно-коричневый у мужчин, черные волосы, голубые или белые головные уборы, белые короны и одежды, подчеркнутые рыжевато-коричневым блеском драгоценных камней. В произведениях, где все так точно рассчитано с учетом реальности, едва ли что-то является результатом случайности или недостатка мастерства; если тогда голова государя слишком мала, то это потому, что так было в реальности. На самом деле, отсутствие пропорций с остальным телом здесь менее заметно, чем в отдельных статуях, и это незаметно с первого взгляда, но это быстро обнаруживается, когда государя сравнивают с двумя его спутниками. Мало того, что их головы больше и массивнее, чем у него, но, похоже, скульптор хотел подчеркнуть неравенство между ними с помощью хитрости своего мастерства: он заметно сузил их плечи, и контраст между маленькой головкой, венчающей широкие плечи Микерина, и двумя большими головами, утяжеляющими узкие плечи послушников, подчеркивает уродство, которое почти скрыло размещение трех фигур на одном уровне. Изучение сланцев приводит к тому же выводу, что и сланцы, образовавшиеся из алебаstra. Современники обязались передать потомкам настоящего Микерина и не пожалели никаких подробностей, которые, естественно, были рассчитаны на то, чтобы лучше познакомить нас с ним. Нам стоит только проанализировать их работы, чтобы увидеть его стоящим перед нами в своем облике, каким он был при жизни. Он был высоким, крепким, стройным, с длинными ногами, мощными плечами, увенчанным маленьким лицом, атлетом с головой почти ребенка. Кроме того, глаза навывкате, большие уши, короткий нос, вздернутый кончик, чувственный рот с полными губами, подбородок, уходящий под искусственную бороду; выражение лица доброжелательное, даже слабое. Тщетно скульптор придавал жесткость позвоночнику и шее, выпячивал грудь, напрягал бицепсы, сжимал кулаки и придавал чертам лица иератическую серьезность: ему не удалось привить суверенное величие, которое делает нашего Хефрена идеальным фараоном, равным богам. У него ханжеский вид частного лица из хорошей семьи, но в целом он ведет себя ниже своего положения. Мы могли бы легко указать на дюжину статуй, его соседей по Каирскому музею, например, Ранафира, которые имеют более возвышенный вид и более гордый вид.



МИКЕРИН И ЕГО ЖЕНА.

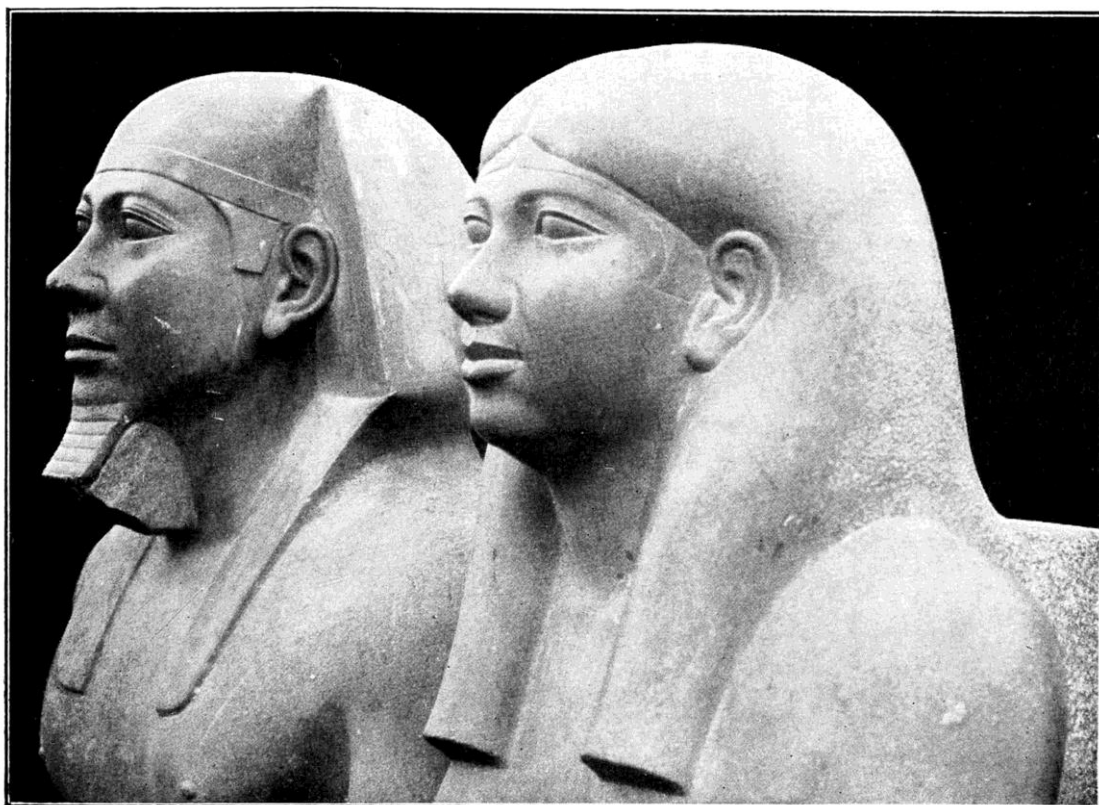
Сланец. Бостонский музей.

И новая группа сланцев, которую Рейснер обнаружил зимой 1909 года, по нашему мнению, не внесла никаких изменений в необходимость. На этот раз Микерин изображен со своей женой; нижние части двух фигур не были окончательно отполированы, когда вмешалась смерть, но верхняя часть была закончена и заслуживает восхищения. Микерин носит обычный *платок*, который прямо обрамляет лицо, и черты его лица такие же, с какими мы познакомились по описанным выше статуям; глаза, начинающиеся с макушки, неподвижное выражение, вздернутый нос, большой, отвислый рот, оттопыренная нижняя губа - физиономия человека среднего класса, старающегося выглядеть достойно. Королева выглядит не намного благороднее, но, глядя на нее, мы склонны думать, что у нее было больше ума и живости. Мы не должны говорить, что она точно улыбалась, но улыбка только что пробежала по ее лицу, и следы ее остались на ее губах и в глазах. У нее красивые круглые щеки, немного вздернутый носик, полный подбородок, полные губы, рассеченные сверху донизу сильно обозначенной морщинкой: решительное выражение проступает между ее узкими, тяжелыми веками. Она похожа на своего мужа, что неудивительно, поскольку союзы между братьями и сестрами не только допускались, но и предписывались обычаем; таким образом, есть все шансы, что пара родилась от одних и тех же отца и матери; у нее только видимость большей силы, чем у него. Обычай требовал, чтобы, когда муж и жена объединялись в группу, их не сажали рядом на уровне абсолютного равенства, но чтобы женщине придавалась поза или просто жест, подразумевающий состояние более или менее нежной зависимости от мужа; она садилась на корточки у его ног, прижимаясь грудью к его коленям, или ее рука обнимала его за талию или шею, как будто она не доверяла никому, кроме его защиты. Здесь жест царицы соответствует условностям, но манера его исполнения противоречит намерению подчинения: она не столько прислоняется к фараону, сколько приближает его к себе, и выглядит так, как будто защищает его, по крайней мере, не меньше, чем он защищает ее. Она равна ему по росту, и даже если она более стройна, чем он, как и подобает ее полу, плечи у нее такие же крепкие. Означает ли это, что скульптор приписал ей массивные мужские плечи? Вовсе нет: но, следуя примеру своих коллег по триадам, он немного схитрил, чтобы скрыть дефект своей модели. Поскольку, несомненно, ему не хотелось бы показывать уродливого фараона, и поскольку он не мог изменить черты лица, которые, в конце концов, были чертами бога, он сделал уродство менее заметным, убрав с плеч то, что требовалось для установления своего рода кажущегося равновесия между частями тела, и таким образом, мы возвращаемся новым обходом к тому, к чему привело нас изучение алебастров и триад. Давайте еще раз придем к выводу, что изображения мемфисских фараонов и их подданных были настоящими портретами персонажей, которых они якобы воспроизводили.



МИКЕРИН, ХАТХОР И НОМ СИСТРУМА.

Сланец. Каирский музей.



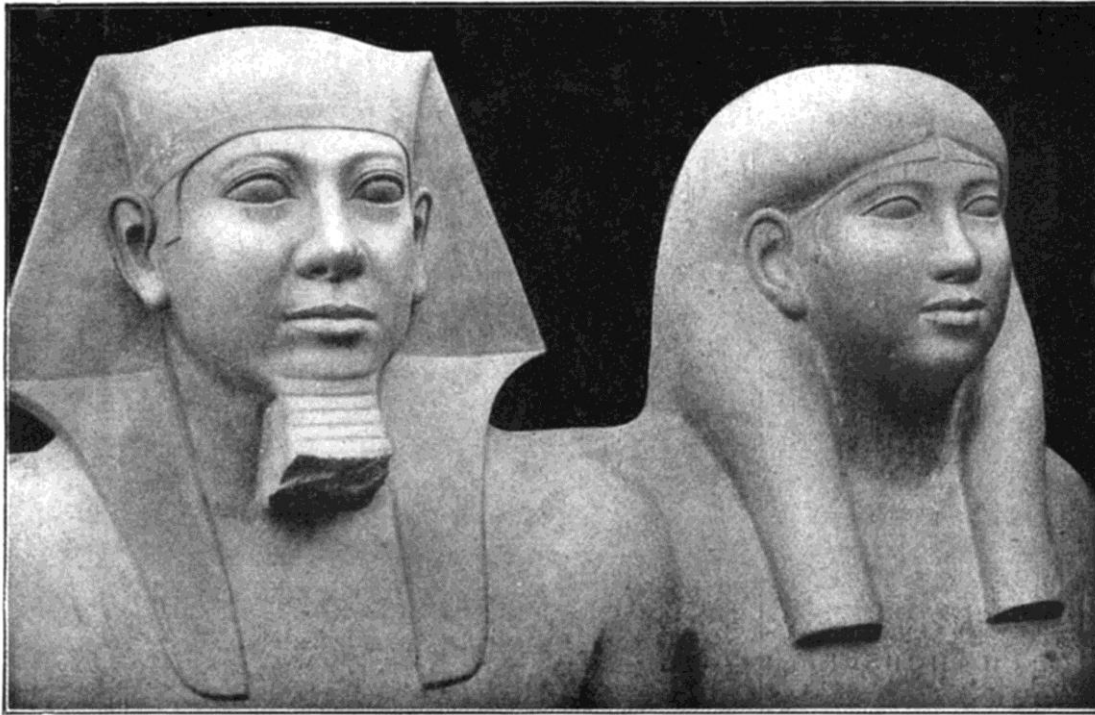
МИКЕРИН И ЕГО ЖЕНА (ПОДРОБНО).

Сланец. Бостонский музей.

Они были настоящими, но не реалистичными, если в этом не было особой необходимости. Я неоднократно пытался определить две главные школы египетской скульптуры, фиванскую и мемфианскую. С самого начала фиванская школа стремится грубо копировать модель, какой она была в тот момент, когда ее изображали. Возьмем статуи Санусрита I или Санусрита III, которые недавно поступили в Каирский музей. Семейное сходство между всеми ними несомненно, но, в зависимости от того, происходят ли они из фиванской или мемфисской студии, черты, составляющие полное сходство, отмечаются настолько разными способами, что на первый взгляд мы склонны думать, что оно едва ли существует. Фиванцы скрупулезно отметили худобу щек, твердость взгляда, резкость рта, тяжесть челюсти и скорее преувеличили, чем преуменьшили эти черты. Мемфианцы не пренебрегают ими, но обращаются с ними более милосердно, и на изможденных лицах, которые доставляли удовольствие конкурирующей школе, появилось выражение счастливой улыбки, которое ее собственные традиции приписывали всем фараонам без исключения. Мы не можем проводить сравнения такого рода для эпохи Микерина: фиванская школа, если, как это вероятно, она тогда существовала, все еще спит погребенной под развалинами, и мы не знаем ничего принадлежащего к ней, что можно было бы поставить рядом с мемфианской. Однако достаточно пройти по залам Каирского музея, отведенным для него, чтобы убедиться, что если Шейх-эль-Белед, статуи Хефрена, королевская чета Мейдума, статуи Ранафира являются портретами и подобиями, то в то же время это идеализированные портреты в соответствии с формулой, влияние которой мы видели на памятниках XIII династии. Что бы ни было представлено моделями, что было слишком ярко выражено, было смягчено, чтобы придать им безмятежную осанку, подобающую нетленным телам таких благородных и респектабельных людей. Они отступали от этой рутины только тогда, когда появлялись уродства, полное подавление которых было бы чревато опасностью для

бессмертия объекта, как в случае с двумя карликами в Каирском музее; но не совсем ясно, не было ли изобретено какой-либо модификации уродства даже в этих случаях. То, что случилось с Микерином, делает это вероятным: разве мы не видели, на самом деле, что художник проявил всю свою изобретательность, чтобы искусственно скрыть тревожащую четкость головы? И он, должно быть, часто позволял себе подобные вольности, хотя у нас нет реальных средств доказать это. Я рискну утверждать это о Хефрене, хотя почти половина одной из двух его статуй, выполненной в зеленом серпантине, является реставрацией Вассалли. Ибо, если мы сравним их профили, то заметим, что у змеевидной статуи они слабее, чем у диоритовой: глаз меньше, подбородок менее выразителен, кончик носа немного отступает, и есть небольшое сходство с Микерином. Высокое достоинство, которое, как я только что отметил, проявляется в отце в отличие от сына, может быть результатом решимости мемфианцев идеализировать своих подданных, чтобы сделать каждого из них почти абстрактным типом класса, к которому они принадлежали.

Как и следовало ожидать, алебастры Микерина далеки от того, чтобы сравняться со сланцами. Действительно, всякий раз, когда мы находим статуи человека из разных материалов, редко бывает так, что те, с которыми труднее всего работать, не являются также и лучшими. Петри пришел к выводу, что во все периоды в Египте существовала школа скульптуры из известняка и мягких камней, и одна школа - из гранита и твердых камней. Но кому придет в голову классифицировать современных скульпторов разных школ по тому, как они использовали бронзу или мрамор? В Египте, как и в более поздние времена, наставления, данные ученикам, готовили их к практике полного призвания, какой бы особой ни была отрасль, которой они позже ограничивались, но поскольку обработка определенных камней требовала более длительной практики, в мастерских позаботились о том, чтобы доверить их наиболее опытным мастерам. Очевидно, именно это произошло в случае с Микерином. Его алебастры, безусловно, очень достойны уважения; но те, кому мы ими обязаны, не были искусными виртуозами, и если они с честью справлялись со своей задачей, то выполняли лишь обычную работу. Те, кто казнил сланцев, были гораздо более искусны. Я не рискну утверждать, что они полностью восторжествовали над своим материалом: тела принцев и богов, изваянные из материи столь неподатливого и мрачного тона, обладают жесткостью контуров, которую мы ощущаем так же остро, как отсутствие цвета, который мог бы их оживить. Они почти отталкивают любого, кто видит их впервые, но как только отвращение преодолевается, они раскрывают себя совершенными в своем роде. Художник сделал с неблагоприятным материалом все, что хотел, и обращался с ним с такой же гибкостью, как если бы замешивал самую пластичную глину. Женщины особенно примечательны своими полными округлыми плечами, маленькой низко посаженной грудью, сильным и хорошо очерченным животом, полными и изящными бедрами, энергичными ногами - один из самых элегантных типов, созданных Мемфисским Египтом. Он не равен ни диоритному Хефрену, ни Шейх-эль-Беледу, ни "Крадущемуся писцу", ни "Леди из Мейдума", но не так уж далек от них, и немногие произведения занимают столь высокое место в творчестве старой мемфианской школы.



МИКЕРИН И ЕГО ЖЕНА (ПОДРОБНО).

Сланец. Бостонский музей.

III

Глава ПИСЦОВ IV ИЛИ V ДИНАСТИИ (Лувр)

В описях нет никаких указаний на происхождение этой головы. О ее происхождении подозревали так мало, что долгое время считалось, что она перуанской работы: месье де Лонгперье со своим обычным тактом вернул ее на законное место в египетской серии.¹² На первый взгляд кажется, что стиль соответствует стилю древней Мемфисской империи: очевидно, он был отделен от статуи, найденной в одном из некрополей Саккары. Отсутствие постамента и частей, на которых обычно нанесена надпись, не позволяет нам узнать имя человека, которого он представляет, писца, современника или очень близкого к знаменитому Крадущемуся Писцу. Узкий и несколько скошенный лоб, удлиненный выпуклый глаз, слегка подведенный к вискам, курносый нос, тонкие ноздри, подчеркнутые скулы, худые щеки, большой рот с полными губами, твердый округлый подбородок - портрет не лестный, но, безусловно, точный. Материалом служит превосходный известняк из Тура, окрашенный в ярко-красный цвет: техника демонстрирует деликатность и мастерство, редкие даже для замечательных художников того периода.

Почти все статуи простых частных лиц взяты из храмов или гробниц. Право устанавливать статуи в храмах принадлежало исключительно царю; поэтому большинство из тех, что у нас есть, предлагают особую формулу: *“Предоставлено в качестве милости со стороны царя сыну такого-то”*, ¹³ иногда милость также квалифицируется как *великая* или *очень великая*. Именно тогда благодаря какому-нибудь исключительному титулу, в награду за оказанные

услуги или по королевскому капризу, египтянину разрешалось размещать свой портрет в храме, будь то в его родном городе или в каком-либо другом населенном пункте, богу, которому он исповедовал особую преданность. Крупные феодалы, которые все в большей или меньшей степени стремились обладать королевскими правами, иногда позволяли себе устанавливать статуи самих себя без предварительного разрешения фараона; но, несмотря на эти узурпации королевских прерогатив, их число относительно невелико. Гражданские войны, иностранные вторжения, разорение городов, уничтожение идолов христианами способствовали тому, что частные статуи из храмов стали редкостью в наших музеях. [14](#)



ГОЛОВА ПИСЦА.

Лувр.

Но, с другой стороны, тех, кто приходит с кладбищ, очень много. Каждая гробница, о которой хоть как-то заботились в древней или новой империи, содержала несколько таких, которые изображали покойного в одиночестве или в сопровождении главных членов его семьи. Их не всегда ставили в одном и том же месте: при IV династии их иногда ставили во внешнем дворе, на открытом воздухе, иногда также в часовне, где в определенные дни семья совершала поклонение предку. Чаще всего их заключали в узкую камеру с высоким потолком, что-то вроде коридора, и по этой причине арабы называли *Сердаб*. Иногда *Сердаб* теряется в каменной кладке и не сообщается ни с одной из других камер. Иногда его соединяют с погребальной часовней чем-то вроде четырехугольной трубы, такой маленькой, что в нее едва можно просунуть руку.¹⁵ Священники воскуривали благовония у отверстия, совершали возлияния, приносили подношения, бормотали молитвы, и предполагалось, что все это проникнет в маленькую комнатку. Некоторые из этих *Сердабов* содержали самое большее одну или две статуи, в других их могло быть двадцать. Некоторые из них выполнены из дерева или твердого камня, но большее количество - из окрашенного известняка. Сидящие или стоящие, присевшие на корточки или при ходьбе, все они утверждают, что являются портретами — портретами покойного человека, его жены, его детей, его слуг. Если бы их чаще находили в местах, где они были бы видны, их присутствие объяснялось бы удовольствием, которое испытывали бы члены семьи, видя черты тех, кого они любили. Но обычно они навечно замурованы в потаенных уголках, куда никто никогда не проникнет: мы должны искать другие причины.

У египтян сложилось несколько грубое представление о человеческой душе. Они рассматривали его как точное воспроизведение тела каждого человека, сформированного из вещества менее плотного, чем плоть и кости, но восприимчивого к зрению, осязанию и осязанию. *Двойник*, или, если называть его тем именем, которое они ему дали, *ка*, был подвержен, хотя и в меньшей степени, чем его земной тип, всем немощам нашей жизни: он пил, ел, одевался, умащивался благовониями, приходил и уходил в своей гробнице, нуждался в мебели, доме, слугах, доходе. Человек должен быть уверен за гробом в обладании всеми богатствами, которыми он наслаждался в мире, под страхом быть обреченным на вечные невыразимые страдания. Первой обязанностью его семьи по отношению к нему было обеспечить ему долговечное тело; поэтому они мумифицировали его бранные останки в меру своих возможностей и похоронили мумию на дне ямы, где до нее можно было добраться только с величайшим трудом. Однако тело, несмотря на тщательность, проявленную при его подготовке, лишь очень отдаленно напоминало форму живого человека. Кроме того, он был уникален и его легко было уничтожить: его можно было сломать, методично расчленив, а осколки разбросать или сжечь. Если бы он исчез, что стало бы с *двойником*? Для его поддержки были предоставлены статуи, представляющие точную форму человека. Изображения из дерева, известняка, твердого камня, бронзы были более прочными, чем мумии, и ничто не мешало изготовить их в любом желаемом количестве. Одно тело было единственным шансом на выживание для *дубля*: двадцать давали ему двадцать шансов. И это объясняет поразительное количество статуй, которые иногда находят в одной гробнице. Благочестие родственников умножало изображения, и, следовательно, опоры, нетленные тела *двойника*, сами по себе почти гарантировали бы ему бессмертие.¹⁶

Как в храмах, так и в гипогеях статуи частных лиц были предназначены для того, чтобы служить опорой душе. Посвящение, которое они получили, так сказать, оживило их и сделало заменителями умершего: им подавались подношения, предназначенные для иного мира. На могиле богатого человека была настоящая часовня, к которой был прикреплен особый отряд священников, состоявший из *хон-ка* или *жрецов двойного служения*. На сакраментальных праздниках *жрецы двойника* совершали необходимые обряды, они следили за содержанием здания и распоряжались его доходами. Статуи самих городов требовали особого ухода. Действительно, священнослужители храма, в котором они находились, заявляли о своей доле в преимуществах, получаемых от поклонения предкам: в их пользу были составлены настоящие акты пожертвований, в которых была указана роль, которую они должны были играть в церемониях, количество подношений, которые выпадали на их долю за оказанную услугу, количество дней в году, посвященных каждой статуе. “Соглашение между принцем Хапи-Тауфи и *часовыми жрецами* храма Анубиса, повелителя Сиута, в отношении одной белой буханки, которую каждый должен принести статуе принца из рук *ка-жреца* 18-го Тотта, в день фестиваля *Уага*,¹⁷ а также подарков, которые каждая гробница должна принести своему господину; впоследствии в отношении церемонии возжигания огня и процессии, которую они должны совершить с *ка-жрецом*”. пока он совершает богослужение в честь усопшего, и чтобы они прошли маршем к северному углу храма в день возжигания огня. За это Хапи-Тауфи дает *часовым жрецам* по бушелю кукурузы с каждого поля, принадлежащего гробнице, первые плоды урожая владений принца, как это привык делать каждый простолюдин в Сиуте из первых плодов своего урожая, поскольку каждый крестьянин всегда приносит в дар храму первые плоды своего урожая”.¹⁸ Церемониал подробно изложен, и памятник рассказывает нам, как и при каких условиях кормят умершего человека в Египте. Хлебцы, мясо и кукурузу жрецы клали перед статуей: оттуда они попадали к богам, которые, приняв свою сторону, передавали остальное *двойнику*.

Теперь мы понимаем, почему статуи, которые не изображают богов, всегда являются уникальными портретами, настолько точными, насколько их могли изобразить художники. Каждый из них был каменным телом; не идеальным телом, в котором искали только красоту формы или выражения, а настоящим телом, в котором не следовало заботиться о том, чтобы ничего не добавлять и не отнимать. Если тело из плоти было уродливым, то тело из камня должно быть уродливым таким же образом, иначе *двойник* не нашел бы необходимой поддержки. Статуя, от которой была отломлена голова, хранящаяся в Лувре, была, несомненно, точным портретом человека, чье имя было выгравировано на ней: если реализм выражения лица несколько груб, то это вина модели, которая не позаботилась о том, чтобы быть красивой, а не скульптора, который был бы виновен в своего рода нечестии, если бы изменил физиономию своей модели в малейших деталях.

IV СХЕМКА, ЕГО ЖЕНА И СЫН - ГРУППА, НАЙДЕННАЯ В МЕМФИСЕ (лувр)

Схемка жил в Мемфисе в конце V династии. Он был прикреплен к управлению доменами и был похоронен в некрополе Саккара. Его гробница, обнаруженная Мариеттой во время раскопок Серапеума, украсила Лувр тремя прелестными статуями.¹⁹ Я знал группу,

воспроизведенную здесь, в то время, когда покрытие, покрывавшее ее, пострадало очень мало; в галереях Европы нет ничего, что могло бы сравниться с ней по завершенности исполнения.

Я не буду много говорить о главном персонаже: он обладает всеми качествами и всеми недостатками, к которым мы привыкли в работах скульпторов Древней империи. Модель туловища, рук и ног превосходна, ступни посредственны, кисти рук отвратительны; голова живая, живая и умная под большим париком, с рядами косичек одна над другой, обрамляющими ее. Две дополнительные статуэтки очаровательны по дизайну и композиции. Слева Ати, жена покойного, стоит, прислонившись к спинке сиденья и обнимая ногу своего мужа. Лицо и конечности окрашены в желтый цвет в соответствии с конвенцией, которая почти всегда соблюдается в Египте.²⁰ Слой ярко-красного обозначает загар, который солнце оставляет на коже мужчин; светло-желтый воспроизводит более нежный оттенок, вызванный жизнью женщин в помещении. Волосы, разделенные пробором надо лбом, спадают двумя прядями вдоль щек. Платье без рукавов открыто спереди, и отверстие проходит в точке между двумя грудями: материал точно повторяет линии тела, а юбка заканчивается немного выше лодыжки. Положение груди обозначено специальным рисунком; все остальное, от талии до ступней, расшито цветными орнаментами, имитирующими сетку стеклянных бусин, которые можно увидеть в музеях.²¹ Дополняют костюм ожерелье в два ряда и браслеты. Справа Кном, сын Схемки и Ати, служит кулоном своей матери: он обнажен, если не считать ожерелья внизу шеи и маленького квадратного амулета, который ниспадает ему на грудь. Грацией и очарованием фигур невозможно слишком восхищаться. Несмотря на небольшие размеры, художник наделил их физиономией и чертами, соответствующими их возрасту, с такой точностью, как если бы он имел дело с колоссом. К упругой плоти и округлым, но мускулистым конечностям женщины в расцвете сил и к пухлой плоти и мягким конечностям ребенка относятся одинаково благосклонно. На лице матери - улыбающееся очарование, на лице сына - наивная и удивленная грация: египетское резец не часто работал с таким умом и легкостью.



СХЕМА С ЖЕНОЙ И СЫНОМ.

Известняк. Лувр.

Жест, которым каждый из двух маленьких людей обнимает ногу большого, не является искусством композиции, простым способом прикрепления второстепенных элементов

группы к главному. Это часто можно обнаружить, перелистывая листы прекрасной работы Лепсиуса.²² В надписях о жене неоднократно говорится, что “она любила своего мужа”, и художники демонстрируют это в действии. Сидя или стоя рядом с ним, она кладет руку ему на плечо или обнимает его за шею; присев на корточки или опустившись на колени, она прислоняется к нему, ее грудь прижимается к его ноге, а щека прислоняется к его колену. И не только в уединении дома она обращается с ним с такой нежностью, но и публично, перед слугами или собравшимися вассалами, когда он осматривает свои земли и оценивает свое имущество.²³

Точно так же редко можно встретить персонажа без его детей, “которые любят его”, у его ног или рядом с ним, от маленького голого длинноволосого мальчика, подобного Кному, до взрослых сыновей и замужних дочерей. Подводя итог, можно сказать, что скульптор, которому мы обязаны памятником в Лувре, высек в камне сцену современной жизни. Он показывает нам Схемку, Ати и Кнома сгруппированными, какими они были каждый день: и что является обычным в его работе, так это не группировка трех человек, а диспропорция в росте между мужем и женой и между матерью и сыном.

Но здесь, опять же, он всего лишь соответствует господствующей традиции своего искусства. Во всех гробницах любого периода хозяин гипогея обычно достигал высоты стены, в то время как слуги, друзья, сыновья и жены достигали высоты только одного из рядов. Король на воинственных росписях храмов колоссальных размеров, в то время как остальные, друзья или враги, рядом с ним выглядят как толпа пигмеев. В этом случае мы могли бы предположить, что разница в размере показывает только разницу в ранге, но в другом месте этого объяснения недостаточно. Рабыня, вышедшая замуж из-за своей красоты, сохраняла некоторую неполноценность своего прежнего положения; принцесса королевской крови, соединенная браком с частным лицом, поэтому не отказывалась от своего королевского сана. Если бы неравенство в росте соответствовало неравенству в звании, скульптор сделал бы первую меньше, а вторую больше, чем ее муж. Однако они этого не делали: рабыня или принцесса, они придавали жене статус, иногда равный, но чаще ниже, чем у мужа.²⁴ Таким образом, обращение не свидетельствует о социальном различии; по закону женщина находилась на том же уровне, что и мужчина. Если хозяин гробницы одинок в своем росте, то это просто потому, что он один чувствует себя как дома в гробнице, и было желательно показать в нем единого хозяина, личность, которую нужно защищать от опасностей потустороннего мира: поэтому он был спроектирован большого размера, поскольку мы подчеркиваем слово в предложении, чтобы подчеркнуть это.

На самом деле скульптор, создавая свою работу, думал о потребностях загробной жизни. Живая жена Схемки могла превосходить Схемку по богатству или происхождению и, таким образом, иметь над ним преимущество; перед мертвой Схемкой она была всего лишь второстепенным персонажем. Египетская теология, по-видимому, предполагала, что жена была столь же необходима мужчине после смерти, как и при жизни, и именно поэтому она изображена рядом с ним на стенах его гробницы; но, поскольку она здесь лишь аксессуар, скульптор и художник вольны обращаться с ней так, как они понимают суть дела. Если муж требовал этого, они придавали обоим одинаковый рост, сажали их на одно сиденье, не делали между ними никакой разницы. Но если бы он не выразил желания, они могли бы либо полностью подавить ее, либо отодвинуть на задний план и придать ей размеры ее сына, как они сделали с Ати, чтобы она могла прислониться к креслу, на котором восседает ее муж.

V КРАДУЩИЙСЯ ПИСЕЦ V-я ДИНАСТИЯ (Лувр)

Он был найден Мариеттой в гробнице Схемка в 1851 году, во время зондирования, предшествовавшего открытию Серапеума. Сейчас он находится в Лувре, в центре “Гражданского зала” Египетской галереи, в окружении выставочных столов. Его отношение в сочетании с неудачно отведенным ему местом делает его похожим на феллаха, торговца древностями, сидящего посреди своих товаров и терпеливо ожидающего покупателей. Красная краска, которая была идеальной, когда его привезли в Лувр, местами стерлась вместе с покрытием, на которое она была нанесена, и поэтому белый цвет известняка проступает то тут, то там; перекрестный свет из двух окон падает на него таким образом, что почти стирает очертания плеч и груди: обычные посетители, для которых на нем нет ничего примечательного, едва смотрят на него и проходят мимо с полным безразличием к тому факту, что перед ними один из шедевров египетской скульптуры.



СКОРЧИВШИЙСЯ ПИСЕЦ.

Лувр.

Олицетворяет ли он великого господина, в могиле которого он был найден? Другие статуи, которые поступили в Лувр вместе с ним, носят название Схемка и считаются точным портретом этого персонажа.²⁵ Если, как заставляет нас полагать их тщательная композиция, это утверждение оправдано, то Скорчившийся Писец был всего лишь одним из многочисленных родственников или слуг, упомянутых в надписях часовни. У народа Древней империи был обычай запира́ть в *Сердабе*,²⁶ рядом со статуей умершего, тела других членов его семьи или домочадцев. Это скорбящие, как мужчины, так и женщины, сидящие на

корточках, одна рука свисает или опущена к земле, чтобы поднять пыль в знак траура, другую держат перед лицом и запускают в волосы;²⁷ женщин, которые толкут зерна на камне; слуги, которые засовывают руку в амфору, вероятно, чтобы обмазать ее смолой, прежде чем наливать пиво или вино. Наш - писец: его ноги согнуты под ним и распластаны по земле в одной из тех поз, которые знакомы жителям Востока, но почти невозможны для европейцев, бюст выпрямлен и хорошо сбалансирован на бедрах, голова поднята; в руке трость, на коленях лист папируса, он все еще ждет, с интервалом в 6000 лет, когда его учитель возобновит прерванную диктовку. Картины в современных гробницах рассказывают нам скорее сто раз, чем один раз, о том, что он готовится написать. Чтобы прокормиться в потустороннем мире, великий египетский владыка получал в назначенные дни причитающиеся ему подношения из владений, прилегающих к его гробнице: одни должны были приносить хлеб, другие мясо, третьи вино, пирожные, фрукты. Это была довольно большая бухгалтерская работа, идентичная той, что велась при его жизни. Писцы из плоти и крови получали реальные доходы по мере их поступления; писец из камня оказывал ту же услугу мастеру камня, которому он служил вечно.

Мы не можем сказать, что наш писец был красив при жизни, но правдивость и энергичность его портрета во многом компенсируют то, чего ему не хватает в красоте. Лицо почти квадратное, и сильно подчеркнутые черты указывают на мужчину в расцвете сил; большой рот с тонкими губами слегка приподнят в уголках и почти исчезает за выступающими мышцами, обрамляющими его; щеки довольно твердые и костлявые; уши толстые и тяжелые, неуклюже выступающие на голове; низкий лоб увенчан жесткими короткими волосами. Глаз хорошо открыт и обязан своей особой живостью искусству древнего скульптора. Камень, в который он вставлен, был вырезан, а углубление заполнено черно-белой эмалью; бронзовая оправа отмечает края века, в то время как маленький серебряный гвоздик²⁸, закрепленный под кристаллом на дне глазного яблока, пропускает свет и, отражая его, имитирует зрачок настоящего глаза. Трудно представить себе поразительный эффект, который может произвести это сочетание при определенных обстоятельствах. Когда Мариетта расчищала гробницу Рахотпу в Мейдуме, первый луч света, проникший в гробницу, которая была закрыта 6000 лет, упал на лоб двух статуй, прислоненных к стене *Сердаба*, и заставил глаза сверкнуть так ярко, что феллахи побросали свои инструменты и в ужасе разбежались. Оправившись от страха, они хотели уничтожить статуи, убежденные, что в них заключен злой гений, и им помешали сделать это только под дулом пистолета. Более одной статуи Древней империи, нетронутой на момент ее обнаружения, были изуродованы по той же причине, которая чуть не оказалась фатальной для медумских. При плохом освещении, в котором находится Скорчившийся Писец, глазное яблоко не сияет достаточно сильным блеском, но в нем действительно, кажется, есть жизнь, и он следит за посетителем взглядом.

Остальные части тела в равной степени полны экспрессии. Плоть немного обвисает, как и подобает мужчине определенного возраста, чьи занятия не позволяют заниматься физическими упражнениями. Руки и спина хорошо проработаны в деталях; на худых костлявых кистях пальцы большей длины, чем обычно; изображение колена мельчайшее и точное, что редко встречается где-либо еще в египетском искусстве. Все тело, так сказать, управляется оживлением физиономии и находится под влиянием того же чувства ожидания, которое доминирует в нем: мышцы руки, груди и плеча находятся в состоянии покоя лишь частично, готовые по первому сигналу возобновить начатую работу. Нет работы, которая лучше опровергает упрек в чопорности, обычно выдвигаемый в отношении египетского искусства. Добавим, что оно уникально в Европе и что мы должны отправиться в Булак за произведениями, достаточно прекрасными, чтобы выдержать сравнение без ущерба. Но недостаточно обладать шедевром, еще важнее сохранить его. В своем нынешнем

положении Крадущийся Писец подвергается большому риску, чем раньше в Египте. Тысячи лет, проведенные погребенными под песком в гипогее на плоскогорье Саккара, основательно высушили известняк, из которого он сделан. Перенесенный в наш влажный климат и подверженный резким перепадам температур, он слишком сильно подвержен порче. Его не следовало устанавливать без защиты и, так сказать, голым в центре комнаты, между двумя большими, всегда открытыми дверями, вокруг которых постоянно гуляют сквозняки. Хранители в Турине поместили прекрасную известняковую статую Аменофиса I, находящуюся в распоряжении Музея, в плотно закрытую стеклянную клетку, и этой защитой объясняется тот факт, что фараон сохранил эпидермис и цвет кожи нетронутыми; расходы не настолько велики, чтобы Лувр обеднел, разрешив подобную процедуру. Демотические надписи Серапеума аккуратно помещены под стекло, и эта предосторожность достойна похвалы, хотя и делает их изучение невозможным; в таком случае давно пора принять аналогичные меры предосторожности при Переписывании. Влага уже немного подействовала на него; красный налет ослабел и в некоторых местах отпал. Если позволить механической работе по разрушению продолжаться, вскоре она будет в том же состоянии, что и три статуи Сапуи и его жены, и Лувр потеряет одно из лучших произведений скульптуры, подаренных нам Египтом.

Сравнивая его со статуями Схемки, которые мы уже описали,²⁹ мы невольно задаемся вопросом, почему статуя подчиненного человека должна быть настолько выше статуи его хозяина. Египтяне ничего не знали о том, что мы называем искусством, и о профессии художника: их скульпторами были люди, которые с большим или меньшим мастерством резали камень, но чьи работы, всегда подчиненные плану здания или теологическим соображениям, не обладали абсолютной ценностью, присущей наименее важной статуе классической древности или современности. Изображение человека было помещено в его гробницу не потому, что оно было красивым, а потому, что оно представляло его и служило опорой для его *двойника*. Вопрос мастерства или художественного чувства был второстепенным, и мы находим двадцать статуй одного и того же человека, некоторые из которых имеют законченную работу, а другие - грубые наброски: шедевр это или нет, но каменное тело в равной степени служило своему назначению. Схема попала в руки просто добросовестного рабочего, а его писец - в руки высококвалифицированного мастера. Я полагаю, что их мало заботило, привнесет ли скульптор больше или меньше таланта в свою задачу: пока было сходство, они ничего больше не просили.

VI НОВЫЙ ПИСЕЦ МУЗЕЯ ГИЗЫ 30

Раскопки, проведенные М. де Морганом в северной части некрополя Саккара, недавно выявили мастабу из тонкого белого камня рядом с гробницей Сабу, немного восточнее старого дома Мариетты. Не было обнаружено ни архитектурного фасада, ни часовен, доступных для живых, только узкий коридор, углубляющийся в каменную кладку с севера на юг с отклонением на 5 ° к востоку. Стены были подготовлены и выровнены для получения обычной отделки, но когда каменщик выполнил свою задачу, у скульптора, по-видимому, не было времени приступить к своей. Здесь нет ни одного наброска резцом или кистью, которые обычно находят в незаконченных гробницах всех периодов. В правой стене были приготовлены две большие стелы, или, если угодно, две ниши в виде дверей, и перед каждой из них стояло по статуе на том же месте, где египетские рабочие установили их в день

похорон. На первом изображен мужчина, сидящий прямо на табурете, в набедренной повязке, а на голове у него парик с рядами мелких локонов, расположенных один над другим.



НОВЫЙ ПИСЕЦ МУЗЕЯ В ГИЗЕ.

Окрашенный известняк.

Грудь и ноги обнажены; предплечья покоятся на коленях, правая рука сомкнута с оттопыренным большим пальцем, левая плоская, кончики пальцев достают до края набедренной повязки. Насколько можно судить по фотографии, общий стиль несколько слабоват; но детали колена, строение голени и ступни тщательно проработаны, грудь и спина выделяются благодаря превосходной лепке, голова, утяжеленная прической, прижата

к плечу с непринужденной и не лишенной грациозности живостью. Лицо не очень рельефное и имеет застенчивое выражение, но рот улыбается, а глаза из кварца и хрусталя имеют необычайно нежное выражение. В целом это очень хороший образец египетской портретной живописи, который стал бы ценным дополнением к любому музею.³¹

Новый писец сидел на корточках перед второй стелой.³² Его рост почти такой же, как у его коллеги по Лувру, и он достаточно похож на него, чтобы можно было описать обоих в почти одинаковых терминах. Ноги согнуты и лежат ровно на земле, бюст выпрямлен и хорошо сбалансирован на бедрах, голова поднята, рука с тростью на своем месте, на раскрытом листе папируса; они оба ждут с интервалом в 6000 лет, когда мастер возобновит прерванную диктовку.³³ Профессиональный жест и поза воспроизведены с правдивостью, которая не оставляет желать лучшего: перед нами не просто писец, это писец таким, каким его знали египтяне с начала своей истории. Мастерство, с которым скульпторы выявили и скоординировали общие черты, принадлежащие каждому классу общества, во многом ответственно за впечатление монотонности, производимое их работами на современных зрителей. Это впечатление ослабевает и почти стирается, если мы присмотримся немного внимательнее и увидим, как тщательно скульпторы отметили и воспроизвели детали формы и осанки, составляющие физиономию, присущую каждому из людей, живущих в одном и том же социальном окружении или занимающихся одной и той же профессией. Два наших писца не скрещивают ноги одинаковым образом; тот, что из Лувра, выставляет правую ногу вперед, тот, что из Гизы, - левую. Определенного выбора нет, и дети сначала поджимают ноги, не задумываясь о предпочтении того или иного; вскоре они приобретают привычку, которая заставляет их придерживаться однажды принятого положения, и сегодня на Востоке вы найдете людей, которые выставляют либо левую, либо правую ногу вперед, и лишь немногие безразлично ставят либо то, либо другое. Писец из лувра расправляет руку, держащую трость, человек из Гизы опускается, и его спина слегка сгибается. Это показывает привычки человека, а не вопрос возраста, поскольку при взгляде на две статуи становится ясно, что писец из Гизы моложе своего коллеги из Лувра: ему не больше тридцати, в то время как другому определено за сорок.

Действительно, возраст двух мужчин - важный момент, который мы не должны упускать из виду, если хотим трезво судить о реальной ценности двух работ. Я слышал, как археологи, сравнивая их, сожалели, что писец из Гизы не демонстрирует такого же изобилия тщательно проработанных анатомических деталей, как писец из Лувра; что в этом и заключается реальная неполноценность первого, было ли это из-за того, что скульптор был менее знаком с анатомией человеческого тела, чем с лицом, или что время поджимало, и он удовлетворился приданием своему объекту обычного тела, которого по большей части хватало для погребальных статуй. Тщательность, с которой, как я уже указывал, переданы мелкие детали позы, показывает, что упрек незаслужен и что художник работал над тем, чтобы передать портрет целостным с головы до пят, а не только воспроизвести голову на обычном теле. Округлость формы сохраняет внешний вид оригинала и реалистично показывает возраст субъекта на момент его смерти или, по крайней мере, в тот период жизни, когда его родственники желали иметь его портрет. В лучшем факсимиле должно быть утрачено что-то от изящества самого памятника, и, несмотря на большую тщательность, проявленную при его гравировке, его первоначальный вид не полностью сохранен. Я думаю, однако, что при внимательном рассмотрении во многих местах все еще можно увидеть художественное, гибкое мастерство, с помощью которого резец выразил изящество и энергичность модели. Самый энергичный феллах наших дней, когда он молод и здоров, обладает, по-видимому, тонкими мышцами, которые ничем не выделяются: как у носильщиков Булака, один из которых без посторонней помощи передвигал каменную

статую почти такого же роста, как он сам, и все же у него были руки и икры, как у женщины, которые выглядели слабыми и неспособными к постоянным усилиям. Узловатые и перекрученные наросты, которые можно было увидеть на руках, спине или груди наших спортсменов, редко встречались у древних египтян, по крайней мере в молодости. Древний скульптор справедливо отметил эту физиологическую черту своего народа. Перед ним был молодой человек: таким образом, он создал из известняка молодое египетское тело, в котором игра мускулов скрыта под кожей и проявляется только несколькими прикосновениями, выполненными со знанием дела и осмотрительностью. Если бы, подобно его коллеге, изваявшему луврского писца, ему пришлось изобразить человека зрелого возраста, он не стал бы утруждать себя тем, чтобы подчеркнуть дряблость плоти и тяжесть ее складок, выполнить всю приятную работу резцом, которое так хорошо воспроизводит возрастные изъяны у богатого, ведущего сидячий образ жизни пятидесятилетнего мужчины. Короче говоря, он работал по-другому, потому что у него был другой предмет.

Ни на одной из статуй нет никаких надписей, которые сообщали бы нам имя и характеристики ее оригинала, который, должно быть, был какой-то важной персоной: большая гробница неизменно означала значительное состояние или высокий пост в административной иерархии, компенсирующий посредственность состояния. Возможно также, что фараон, желая вознаградить за услуги, оказанные ему кем-то из его *окружения*, подарил ему статую, стелу, целую гробницу, построенную царскими архитекторами за счет Казны.³⁴ Несомненно, что наш анонимный писец при жизни занимал высокое положение, но к какой династии он принадлежал? Он настолько похож на луврского писца, что, очевидно, был его современником: тогда он, должно быть, жил в конце V династии, и мы придем к аналогичному результату, если сравним его с другими статуями, сохранившимися в Гизе. Это в стиле статуй Ти и Ранофира, особенно двух последних. Одна из них, которая раньше находилась под номером 975 в музее Булак, полна чувства достоинства.³⁵ Ранофир стоит, прижав обе руки к телу, выставив одну ногу вперед, в позе принца, который смотрит, как мимо него маршируют его вассалы. Тот, кто видел его, не может не заметить, насколько он похож на нашего нового писца. Во-первых, головной убор одинаковый; у обоих голова, так сказать, обрамлена париком с раструбом. Волосы или волокна, из которых он сделан, были склеены, как это происходит сегодня с волосами некоторых африканских племен. Волосы тщательно приглажены на лбу и макушке и, разделенные пробором на черепе, свисают вниз и образуют своего рода темный чехол вокруг лица, который подчеркивает румяный оттенок кожи. Лепка торса, мускулатура рук в обеих статуях выполнены одинаково, а величественное выражение, характеризующее физиономию Ранофира, смягчает несколько заурядные черты нового писца. Все это факты, которые не следует отмечать в других портретах наших персонажей. Сидящая статуя, которую я описал впервые, обладает общим аспектом человека и, несомненно, представляет его; но техника и чувства отличаются, поскольку это обязательно работы другого скульптора. То же самое и с Ранофиром. Его статуе под номером 1049 в музее Булак недостает высокого достоинства, которым мы восхищаемся в № 975. Она такая тяжелая, такая невыразительная, что кажется почти еще одной египетской. Разница в мастерстве изготовления доказывает, что двум художникам было поручено выполнить статуи одного и того же человека. С другой стороны, идентичность мастерства заставляет нас признать одну и ту же руку в статуе № 975 Ранофира и в руке нашего нового писца: обе работы были выполнены почти одновременно в одной студии.



СТАТУЯ РАНОФИРА.

Каирский музей.

Было бы интересно выяснить, есть ли среди статуй в музеях другие, которые могут быть связаны с этими и иметь общее происхождение. Я пока не знаю ни одного из них, но я должен добавить к тому, что я сказал, указание на особый признак, по которому их можно отличить. Египтяне имели обыкновение раскрашивать свои статуи и барельефы, и цвета, в которые они их облачали, были более разнообразными и более подверженными изменениям, чем принято считать. Мы привыкли видеть только красно-коричневый оттенок кожи, и они, безусловно, использовали его очень часто; однако они использовали не только этот тон, и лица мужчин иногда окрашиваются совсем по-другому. Окраска статуи № 975 и нового писца отличается от обычной. Лицо статуи № 975 стало бледнее с тех пор, как Ранокфр покинул свою гробницу и оказался на свету, но лицо писца из Гизы все еще свежо и максимально точно напоминает желтый цвет лица, граничащий с красным, современного феллаха. Большинство археологов, занимающихся египетским искусством, пренебрегают фактами такого рода. Во время моего пребывания в Египте я пытался представить их, и именно систематически координируя их, я смог убедиться в существовании либо в самом Мемфисе, либо в древней деревне Саккара двух основных мастерских скульпторов и художников, которым заказчики более поздних периодов V династии поручали украшать гробницы и вырезать погребальные статуи.

У каждого был свой особый стиль, свои традиции, свои модели, от которых он отходил не по своей воле. Заказы были разделены между ними в неравных пропорциях, в зависимости от того, шел ли речь об отдельных статуях или о барельефах. Я не помню, чтобы наблюдал заметных различий в стиле картин, украшающих стены одной и той же мастабы: для такого рода работ подавалась заявка в ту или иную студию, и только она брала на себя заказ. Что касается статуй, то, напротив, приходилось прибегать к обоим способам одновременно: задача, разделенная таким образом, выполнялась быстрее, и было больше шансов, что она будет закончена ко дню похорон. Я не хочу утверждать, что тогда существовали только две студии, о которых я говорю: мне кажется, я нашел следы нескольких других, но они, возможно, пользовались меньшей популярностью, или шансы раскопок пока не были благоприятными для них.

Подводя итог, мы можем сказать, не рискуя быть обвиненными в преувеличении, что искусство Древней империи считается еще одним шедевром. Это был счастливый случай, подаренный М. де Моргану во время его первых серьезных раскопок, как залог удачи: это хорошее предзнаменование на будущее, и, поскольку он не из тех, кто упускает шанс, как только им воспользуется, и поскольку у него есть материальные средства, необходимые для методичных исследований, мы можем надеяться на дальнейшие находки без долгих задержек.

VII КОЛЕНОПРЕКЛОНЕННЫЙ ПИСЕЦ V ДИНАСТИИ (Музей Булак)

Если бы он не был мертв уже 6000 лет, я бы поклялся, что встретил его шесть месяцев назад в маленьком городке Верхнего Египта. Это было то же заурядное круглое лицо, тот же приплюснутый нос, тот же полный рот, слегка сжатый слева глупой улыбкой, та же банальная невыразительная физиономия: только костюм отличался и мешал иллюзии быть полной. Набедренная повязка больше не в моде, как и большой парик; за исключением феллахов на работе, теперь никто не ходит с голыми ногами и торсом. Некоторые довольно точно следуют обычаям Каира и носят слишком маленький тарбуш, жесткий стамбулин, европейскую накрахмаленную рубашку, но без галстука, черные или грубые синие брюки, туфли с матерчатыми гетрами. Другие придерживаются тюрбана, длинной мантии, широких брюк и красных или желтых бабушей из сафьяновой кожи. Но если его одежда изменилась со времен V династии, его манеры остались практически неизменными. Современный секретарь, передав бумаги своему хозяину, скрещивает руки на груди или животе на манер древнего писца; он больше не становится на колени во время ожидания, а принимает самую смиренную позу, какую только можно себе представить, и если бы его костюм не скрывал это, мы должны были бы распознать гибкость, которая характеризует статую Булак, в движении его плеч и спины. Его начальник заканчивает читать бумаги, ставит свою печать на той или иной, пишет несколько строк поперек другой и бросает листы на пол; секретарь подбирает их и возвращается в свой кабинет, не обижаясь на бесцеремонность, с которой ему возвращают его работу. В самом деле, можно ли ожидать, что мудир, человек, получающий большую зарплату, возьмет на себя труд протянуть руку навстречу простому низкооплачиваемому служащему? Фактически, он относится к своим подчиненным так же, как начальство относится к нему; его подчиненные, в свою очередь, поступают аналогичным образом по отношению к своим, и так все идет своим чередом, и никому не приходит в голову возражать.



КОЛЕНОПРЕКЛОНЕННЫЙ ПИСЕЦ.

Каирский музей.

Наш писец был одним из тех, кому бумаги подбрасывали чаще, чем другим. Он занимал несколько низкое место в иерархии, и никакие узы не связывали его с великими семьями того времени. Если он стоит на коленях, это означает, что скульптор изобразил его в одной из его обычных поз в часы работы; он также нарисовал его портрет с точностью и жизнерадостным юмором, которые художники используют при изображении сцен повседневной жизни. Мужчина только что принес свиток папируса или поднос, заваленный бумагами; стоя на коленях в одобренной манере, с хорошо сбалансированной грудью на бедрах, скрещенными руками, согнутой спиной и слегка наклоненной головой, он ждет, пока

его хозяин закончит чтение. Думает ли он? Писцы испытывали какое-то тайное опасение, появляясь перед своими хозяевами. Розга играла большую роль в служебной дисциплине. Ошибка при добавлении учетной записи, пропущенное слово при копировании письма, неправильно понятая инструкция, неловко выполненный приказ - и посыпались удары. Немногие сотрудники избежали порки. Если бы они этого не заслуживали, это было бы нанесено из принципа: "Этот молодой человек требует порки. Он повинует, когда его поруют!"³⁶ Скульптор превосходно передал камню выражение покорной неуверенности и застенчивой мягкости, которыми наделила модель рутина всей жизни, проведенной в услужении. Рот улыбается, ибо таково требование этикета, но в улыбке нет радости. Нос и щеки кривятся в унисон с ртом. Два больших эмалевых глаза, окруженных бронзой, имеют неподвижное выражение человека, который смутно ждет, ни на что не глядя внимательно и не концентрируя свои мысли на определенном объекте. Лицу не хватает интеллекта и живости. В конце концов, профессия не требовала большой живости ума. Административные формулы были просты и мало разнообразны, арифметика не была сложной; можно было легко работать с памятью и усердием и таким образом без особых проблем заработать достаточно денег, чтобы купить хорошую погребальную статую.

Наша статуя была найдена в Саккаре,³⁷ в гробнице довольно посредственного вида. Ни имя, ни происхождение этого человека не сообщают нам, при каком короле или династии он жил; но, сравнивая его со статуей Ранофира³⁸, мы можем определить его место в ряду. Во-первых, и наш писец, и Ранофир носят парики довольно редкой в то время формы; волосы, разделенные пробором посередине лба, зачесаны назад в пучок за ушами и свисают прямо на шею. Наш писец вместо красного цвета лица, обычно приписываемого мужчинам, раскрашен светло-желтым, очень похожим на женский. Ранофир демонстрирует ту же особенность, необычную для Древней империи. Я не думаю, что это мог быть простой каприз со стороны художника. У писца, вынужденного постоянно жить в своем кабинете, как женщины живут дома, кожа была бы менее загорелой, чем у его коллег, работающих на открытом воздухе: желтый цвет известняка, таким образом, был бы своего рода профессиональным признаком и соответствовал бы более светлому цвету лица в оригинале. Титулы Ранофира доказывают, что он жил при последних правлениях Пятой династии, в ³⁹ году, и, относя коленопреклоненного писца к тому же периоду, мы уверены, что не сильно ошиблись. Я предпочитал основывать свое мнение на чисто археологических соображениях, но я думаю, что изучение стиля двух статуй продвинуло бы связь еще дальше: способ крепления шеи к плечам, и особенно способ, которым обработаны руки, почти идентичен в двух случаях. Не знаю, ошибаюсь ли я, но я почти убедил себя, что статуя Ранофира и статуя коленопреклоненного писца сделаны в одной мастерской и, возможно, являются плодом работы одного и того же резца. Я не отчаиваюсь найти другие памятники аналогичного происхождения и частично воссоздать работу одного из мастеров, различные произведения которых сохранились в гробницах Мемфиса, но без сохранения их названий.

Работа выполнена очень аккуратно: к сожалению, известняк, в котором вырезан писец, был слишком мягким, и местами он стерся. Колени пострадали больше всего, и это очень жаль, потому что по тому, что от них осталось, мы можем видеть, насколько тщательно художник подходил к моделированию. Руки не отделены от груди, кисти тяжелые, ступни длинные, но хорошо заметна игра мышц груди и шеи. Короче говоря, это достойная работа добросовестного скульптора, который досконально понимал свое призвание.

VIII

СТАТУЭТКА

ПЕХУРНОУРИ ИЗ РАСКРАШЕННОГО ИЗВЕСТНЯКА, НАЙДЕННАЯ В МЕМФИСЕ

(лувр)

Мариетта случайно нашла статуэтку при обыске Серапеума. Когда-то его извлекли из ямы, в которой он был заперт, и бросили среди мусора на аллее великого сфинкса, ведущей к гробнице Аписа. Этого человека звали Пехурноури; он был двоюродным братом рояля и выполнял функции, которые я не знаю, как определить. Ничто в надписи не помогает нам предположить, с каким королем он состоял в родстве, но ее стиль доказывает, что он жил при Пятой династии. На то, что он был зрелого возраста, указывают полнота форм, прекрасные пропорции и доброжелательный вид. Короткий парик, ожерелье, набедренная повязка, едва достигающая до колен, дополняют его костюм. Его статуя не из тех, перед которыми мы естественно останавливаемся, прогуливаясь по музею. Я не думаю, что за те тридцать лет, что она находится в Лувре, она привлекла внимание кого-либо, кроме специалистов по египтологии. Не то чтобы у нее были недостатки: модель точная, исполнение умелое и деликатное, выражение лица откровенное и удачное, но поза очень незначительно отличается от той, которую сотни других художников придали сотням других статуй. Беспечному посетителю, переходящему от одного сидящего человека ко второму, а затем ко многим другим, и в голову не приходит обращать внимание на детали исполнения, которые их отличают. Он думает, что, увидев одно или два, он увидел все, и уходит с мыслью, что главный атрибут египетского искусства - однообразие.

Египетские скульпторы не сильно меняли позы своих натурщиков. Иногда они изображали их стоящими и идущими, одна нога впереди другой, иногда стоящими, но неподвижно, со ступнями вместе, иногда сидящими на скамье или каменном пьедестале, иногда стоящими на коленях, чаще скорчившимися, прижав подбородок к коленям, как современные феллахи, или ноги прижаты к земле, как луврский писец.⁴⁰ Детали обустройства и костюма могут изменяться *до бесконечности*, но отношение почти всегда регулируется шестью типами, которые я перечислил. Некоторые современные критики объясняют этот факт неопытностью скульпторов, другие - негибкостью определенных иерархических правил. Но, увидев не только несколько незавершенных произведений, которые можно найти в Европе, но и памятники, все еще существующие в Египте, я не могу согласиться с этими причинами. Повсюду на барельефах храмов и гробниц можно увидеть множество жестов или поз, которые показывают, до какой степени художники могли, когда им заблагорассудится, разнообразить человеческую фигуру: крестьянин склоняется над мотыгой, столяр склоняется над своим верстаком, писец склоняется над своей бумагой, танцоры, девушки и мужчины, изгибают и уравнивают свои тела, солдаты размахивают копьями или маршируют в такт, настолько естественно, насколько это возможно. И скульпторы даже воспроизвели позы в своих статуях, сильно отличающиеся от тех, которые мы привыкли видеть в Лувре: коленопреклоненная женщина, которая мелет кукурузу, пекарь, замешивающий тесто, раб, который обмазывает амфору смолой перед тем, как налить вино, скорбящий на корточках Булак,⁴¹ - все это составлено и смоделировано с легкостью движений и совершенством выражения, которые не оставляют сомнений в мастерстве художника. Это правда, что иерархические правила существовали, и никто не будет оспаривать этот факт, но они были зарезервированы для вопросов религии и только для них. Они требовали, например, чтобы Амон всегда, в любом случае, имел атрибуты, костюм и позу, подходящие богу, но они никоим образом не предписывали, чтобы все люди были

ограничены одной из пяти позиций, которые я только что описал. Свобода композиции, о которой свидетельствуют большие исторические изображения храмов или бытовые сцены гробниц, не согласуется с тем, что нам говорят о негибкости иерархических правил.



ПЕХУРНОУРИ.

Лувр.

Я не буду сейчас касаться статуй королей или божеств: у меня будет возможность рассмотреть их позже на досуге. Портреты частных лиц изображают по большей части лиц высокого ранга, крупную знать, придворных, офицеров, магистратов, священников, служащих по происхождению или состоятельных людей; они происходят почти со всех кладбищ и представляют собой портреты человека, для которого была вырыта могила, или людей из его дома. Мастер стоит в позе повелителя или сидит, как Пехурнаури, и у него может быть только одна или другая из этих поз. Гробница - это, по сути, его личный дом, где он отдыхает от жизненных невзгод, как он привык делать в своем земном доме. Солдат, находясь дома, не носит своего оружия, магистрат не носит своей мантии: солдат он или магистрат, знаки отличия профессии снимаются, когда он возвращается домой. Таким образом, хозяин гробницы всегда носит свой гражданский костюм и оставляет у двери знаки своей профессии.

Кроме того, доступная часть его жилища имеет особое назначение, которое регулирует позу статуй: фактически, это его приемная, где в определенные дни собиралась семья, чтобы преподнести ему подношения, говоря более прозаично, отобедать с ним. Была ли его статуя видна в одном из открытых залов или невидима в *Сердабе*,⁴² это была его замена. Достаточно взглянуть на соседние барельефы, чтобы понять, какова была официальная позиция покойника в гробнице. Он присутствовал при предварительных приготовлениях к жертвоприношению, посеве и жатве, разведении скота, рыбной ловле, охоте, занятиях ремеслами и видел все работы, выполняемые для *вечного жилища*: тогда он стоял, выставив вперед одну ногу, подняв голову, опустив руки, или был вооружен жезлом командования. В другом месте ему подают одно за другим различные блюда: пирожные, вина, каноническое мясо, фрукты, в которых он нуждается в мире мертвых; затем он садится в кресло один или со своей женой. Скульптор использовал для своих статуй две позиции, которые у него есть на картинах: стоя, он принимает почтение своих вассалов; сидя, он принимает участие в трапезе. И точно так же статуи, изображающие членов семьи и домочадцев, имеют позу, соответствующую их рангу и роду занятий. Жена иногда стоит, иногда сидит на том же месте, что и ее муж, или на отдельном; иногда, как в жизни, приседает у его ног. Сын носит костюм детства, если статуя была вырезана, когда он был еще ребенком, или костюм и позу своего офиса, если он был взрослым. Исполняющий обязанности писца приседает, разложив свиток на коленях, как будто он пишет под диктовку или читает из бухгалтерской книги.⁴³ Раб мелет зерно, пекари месят тесто, погребники разбивают свои амфоры, плакальщики причитают и рвут на себе волосы, как это было их обязанностью в вышнем мире; каждый человек занят в соответствии со своим состоянием. Социальная иерархия следовала за египтянином после смерти, и она регулировала позу статуи после смерти, как регулировала позу модели до смерти. До определенного момента это то же самое и сегодня, и тот, кто вырезает статую печатника, старается не приписывать ему действия и костюм шахтера или моряка. Эти статуи, запечатанные в гробнице, образовывали своего рода живую картину, в которой каждый человек навсегда сохранял позу, характерную для его ранга или профессии. Художник был волен варьировать детали и регулировать аксессуары в соответствии со своей фантазией, но он не мог изменить общее расположение, не повредив полезности своей работы.

По сути, это относится к статуям Древнего Египта так же, как и к изображениям святых итальянских школ. Художникам приходилось трактовать свой предмет в русле, от которого они не могли отойти, не фальсифицируя или не уродуя его. Соберите шестьдесят или восемьдесят святых Себастьянов в комнате: многие ли из тех, кто видел их, избежали бы

скуки, которая неизбежно возникает в результате постоянного повторения? Когда мы достигли десятого Святого Себастьяна, только несколько профессиональных художников еще не ушли. Я также предполагаю, что были собраны только избранные картины, в которых легко распознать качества мастера. Если бы, напротив, были собраны наугад все доступные изображения Святого Себастьяна, предварительно не удалив плохие картины, то лучшие святые Себастьяны в мире, затерянные в толпе, скорее всего, привлекли бы к себе внимания публики не больше, чем Скорчившийся писец или другие шедевры египетской скульптуры в Лувре. Гипотеза кажется абсурдной, потому что никто с легкостью не допустит, что кому-то могла прийти в голову идея создания такой коллекции. Я согласен с тем, что касается современных или древних произведений, ценность которых известна; но египетские музеи до сих пор всегда классифицировались как хранилища археологических объектов, а не как художественные галереи. Каждая статуя - писец, бог, царь; это писец Хор XIX династии, или писец Схемка V династии, или царь Совхотпу, одетый в головной убор пшента, и это все. Обычные писцы и писцы, вышедшие из рук мастера, смешиваются под одной рубрикой, и не ставится никаких отметок, чтобы отличить хорошее от плохого. Пехурнаури - писец, Рамке - второй писец, Рахотпу - третий писец, точно так же, как святой Себастьян такого-то великого итальянского мастера и святые Себастьяны с картин Эпиналя - это два Святых Себастьяна: публика, которую не предупреждают и которая интересуется одним писцом не больше, чем другим, проходит мимо, не глядя.

Впечатление монотонности создается постоянным повторением одних и тех же типов и методом классификации, принятым в музеях. Если бы было решено сделать для Египта то, что было сделано для Греции и Рима, разделить произведения искусства и объекты археологии, мнение людей быстро изменилось бы. Впечатление монотонности не исчезло бы полностью, потому что количество типов, изученных египетскими скульпторами, было недостаточно многочисленным: оно уменьшилось бы и больше не закрывало бы глаза на истинную красоту и совершенство, присущие египетской скульптуре.

IX КАРЛИК ХНОУМХОТПУ (V ИЛИ VI ДИНАСТИЯ) (Музей Булак)

Очаровательный человек, оставивший нам эту статую, известен со времен выставки 1878 года под именем Главного повара; его титул в надписи на пьедестале указывает на хранителя гардероба. При жизни он, несомненно, пользовался некоторой известностью, поскольку одна из прекрасных гробниц Саккары принадлежала только ему одному, но мы ничего не знаем о его истории. Его звали Хноумхотпу, имя, позже прославленное принцем Миниеха при XIII династии: место его захоронения доказывает, что он родился в конце V или начале VI династии.

Он был карликом, причем очень маленьким карликом. Статуя едва достигает фута в высоту, а размеры головы показывают, что она была, вероятно, вдвое меньше натуральной. Она воспроизводит характеристики, присущие карликам, не преувеличивая их. Голова подходящего размера, удлиненной формы, по бокам от нее расположены два больших уха.

Выражение лица тяжелое и глупое, глаза узкие и приподняты к вискам, а рот широкий и неправильной формы. Грудь сильная и хорошо развитая, но художник напрасно потратил всю свою изобретательность, чтобы скрыть задние конечности, прикрыв их широкой белой нижней юбкой; несмотря на это, мы чувствуем, что туловище непропорционально рукам и ногам. Живот образует круглый выступ, а бедра отступают, чтобы уравновесить живот. Бедра существуют только в зачаточном состоянии, и весь индивид, стоящий на маленьких деформированных ступнях, кажется, вот-вот упадет лицом вниз на землю. Плоть была выкрашена в красный цвет, волосы - в черный, но местами краска облупилась или стерлась. Обе ноги были ранее сломаны в лодыжке, а затем прикреплены снова, когда статую перевозили в музей. Вполне возможно, что несчастный случай произошел во время изготовления статуи, поскольку известняк, используемый египтянами, настолько хрупок, что скульптор не рискнул отделить руки от тела: слишком сильный удар молотком при освобождении ног мог вызвать досадный перелом, который испортил нижнюю часть памятника.

Хноумхотпу - пока что единственный обнаруженный гном, который является дворянином. В Египте не было недостатка в подобных карликах, но почти все они принадлежали к классу жонглеров и шутов. Фараоны и принцы их двора относились к этим уродливым созданиям с той же любовью, что и христианские или мусульманские короли в средневековые времена; их дом был бы неполным без двух или трех из них, выглядевших более или менее гротескно. У Ти был тот, который изображен рядом с ней в ее гробнице: бедняга держит в правой руке что-то вроде большого деревянного скипетра, оканчивающегося моделью человеческой руки, и ведет на поводке борзую, почти такую же высокую, как он сам. В других местах карлики изображены скорчившимися на табурете у ног своих хозяев, рядом с любимой обезьянкой или собакой. Из фотографий Бени-Хассана мы знаем, что две из них принадлежали свите принца Миниха; один, несмотря на свой небольшой рост, не лишен элегантности, но другой из-за своего необычного роста наслаждается удовольствием быть косолапым. Египетский рай избежал господствующей мании не больше, чем двор фараонов, и в нем было несколько карликов, из которых по крайней мере двое играли важную роль: Биса, который отвечал за оружие и туалеты, и Фтах, которого долгое время без всяких оснований называли эмбриональным Фта.⁴⁴ Возможно, Кноумхотпу присоединил к своим обязанностям хранителя гардероба должность придворного шута; возможно, он был благородного происхождения и благодаря своему происхождению избежал неприятностей, которым подвергались его собратья низкого происхождения.



КАРЛИК ХНОУМХОТПУ.

Каирский музей.

Но нам нет нужды знать, кем он был: просто оставив нам свой портрет, он оказал науке огромную услугу. Давайте вспомним, какую роль играли статуи гробниц в богословских представлениях египтян: они были незаменимой опорой для *двойника*, тела, без которого душа умершего человека не могла существовать в потустороннем мире. Можно подумать, что, переходя от жизни в этом мире к жизни за гробом, люди, к которым красота относилась скупой, возможно, не жалели принять новый облик; если нам суждено родиться заново, лучше родиться менее уродливыми. Забота, с которой бедный Хноумхотпу добрался до нас деформированным, показывает, что древние египтяне не разделяли наших взглядов на этот предмет: они желали всегда оставаться такими, какими их создала природа в момент зачатия. Это было не отсутствие кокетства с их стороны, а необходимость: их представление о душе заставляло их так поступать. С того момента, как их личность была неразрывно связана с существованием тела, первым условием, налагаемым на них для того, чтобы оставаться идентичными самим себе после смерти, как и прежде, было сохранение их земной формы нетронутой. Для того, чтобы Хноумхотпу, обитавший в гипогее Саккары, не мог отличаться от Хноумхотпу, ходившего по улицам Мемфиса, было необходимо, чтобы его развоплощенный *двойник* нашел там поддержку в виде статуи карлика. Дай ему прекрасные пропорции Ти или Ранофира, гордую осанку и надменный вид Шейх-эль-Беледа, даже более распространенный тип Скорчившегося Писца, он бы не знал, что делать. Его субстанция, вылитая, так сказать, в сложную и деформированную форму карлика, никогда не смогла бы приспособиться к новой форме, в которую художник попытался бы ее отлить. Украшенный Хноумхотпу больше не был бы Хноумхотпу; в его могиле без статуи карлика были бы только двойник и опора, незнакомые друг другу.

Именно тогда художник должен был стремиться воспроизвести сходство, причем абсолютное, и этим объясняются серьезность и скрупулезность, с которыми он изобразил уродство своей модели. Египтяне были насмешниками по натуре и любили смешивать комическое с серьезным не только в литературе, но и в искусстве. Возьмем только один пример: художник, который в Фивах изобразил погребение Нохрихотпу, изобразил у борта больших лодок, груженных скорбящими и всем снаряжением скорби, корчи двух моряков, чью отшель жестоко ударили веслами погребальной барки. Если бы скульптор, изваявший Хноумхотпу, мог свободно следовать своей природной склонности, он, вероятно, преувеличил бы некоторые черты и придал несчастному существу слегка абсурдную физиономию. Его религиозная совесть не позволила бы ему рисковать чем-либо подобным: статуя, более уродливая, чем природа, была бы столь же неудобна для души оригинала, как и статуя, более прекрасная, чем природа. Каменное тело, во всех отношениях идентичное телу из плоти, было тем, чего требовал египтянин, и это именно то, что скульптор вылепил для маленького Хноумхотпу. Здесь мы видим, что то, что мы называем вопросом искусства, является второстепенным: камнереза, понимающего свое дело, было достаточно для всего, что требовалось.

Однако из предшествующего не следует делать вывод, что я рассматриваю портрет Хноумхотпу как работу простого ремесленника. Слишком часто повторялось, что скульптура в Египте была механическим ремеслом; скульпторов учили лепить руки, ноги, головы и торсы и соединять их в соответствии с формулой, имитируя две или три модели, всегда одинаковые. Это мнение, повторяемое греками, довольно трудно отстаивать в присутствии статуи Хноумхотпу; возможно, можно было бы создать модели для тел обычной формы, но невозможно предвидеть все разновидности деформированных тел. Неизвестный мастер, чьи работы мы видим в Булаке, действовал точно так же, как современный скульптор, необходимость работы которого столкнула его с деформированной моделью: он создал произведение искусства, а не задачу механика.

Х ФАВИССА КАРНАКСКАЯ И ФИВАНСКАЯ ШКОЛА СКУЛЬПТУРЫ 45

I

Большой бассейн среди руин, а на южной оконечности две батареи *чадуф*, одна над другой, работающие над истощением воды, постоянно пополняемой просачиванием. На берегах - глыбы и грязные статуи, вокруг которых деловито трудятся полуголые рабочие, балки, рычаги, мотки веревки и начало линии Дековилля; над мастерскими возвышаются остатки многоэтажных стен, а за их неровными вершинами на горизонте отчетливо виднеется современная деревня Карнак.

Когда первые Птолемеи решили в начале ТРЕТЬЕГО века до нашей эры восстановить фиванский храм Амона, они обнаружили, что он загроможден *бывшими воинами*. Повсюду, в залах, коридорах, во дворах, были стелы, каменные статуэтки, маленькие деревянные или бронзовые фигурки, священные или царские знаки отличия, нагроможденные одна на другую, и в таких количествах, что не было места для новых. Это было наследие исчезнувших династий или вымерших знатных семей, которым фараоны даровали привилегию освящать свое изображение в доме бога, и продать или уничтожить любое из них означало бы совершить святотатство.⁴⁶С ними поступили по обычаю современных народов: между седьмым пилоном и гипостильным залом была вырыта огромная яма, а затем они были похоронены все вместе в священной земле. Двадцать столетий спустя, в 1883 году, поспешно проведенные зондажи показали мне богатство этого участка, но из-за нехватки денег я не мог рискнуть что-либо предпринять. Только в 1901 году, когда регулярный ход расчистки привел рабочих на место, я посоветовал г-ну Легрену копать глубже, чем обычно, чтобы ничто, скрытое под землей, не могло ускользнуть от наблюдения. Раскопки дали именно то, что я предвидел: королевские колоссы из гранита, известняка, песчаника, которые были восстановлены на своих древних местах вдоль пилона; чуть ниже были обнаружены фрагменты прекрасного известнякового здания Аменотеса I, которое Тутмос III использовал для возведения насыпи, когда расширял храм; а в самом низу, на глубине более шести, двенадцати, четырнадцати ярдов, то, о чем никто из нас не подумал, - неповрежденная *фависса*, в которой сотни статуй и мелких предметов ожидали в грязи часа своего освобождения.

В течение четырех лет месье Легрэн исследовал это место шаг за шагом, и я думаю, что ему удалось полностью опустошить его. Теперь мы должны составить перечень сокровищ, которыми она нас одарила. Величайшая польза, которую они приносят, несомненно, относится к политической истории. Не все эпохи представлены в равном изобилии — первая Фиванская империя, так сказать, просто упомянута, а две великие династии второй представлены всего лишь примерно сотней фигур, — но от падения Рамессидов до персидского завоевания серия верховных жрецов Амона появляется почти в полном составе, со своими женами, сыновьями, братьями, детьми или последними потомками своих братьев, а с того дня, когда прервалась мужская линия, принцессами, унаследовавшими ее права, и благородными личностями, которые владели властью от их имени. Однако крупная находка статуй и надписей "все сразу" служит не только для того, чтобы дать информацию о революции, которая превратила военное царство Фивы в теократию, но и предоставляет документы для изучения прогресса искусства на протяжении двадцати и более столетий,

которые заняла революция. Художественные достоинства предметов очень неодинаковы, и многие из них интересны только археологу; некоторые, однако, выделяются из общей массы и достойно занимают свое место рядом с самыми известными произведениями египетского искусства. Поскольку они происходят из одного и того же храма и были возведены разными членами одних и тех же семей, естественно видеть в них работу одной школы, основанной в Фивах в далекой древности. Действительно, легко различимо единство характера, общее для всех, которое, сохраняясь без заметных изменений от поколения к поколению, закрепляет неоспоримое сходство концепции и техники.



РАБОТЫ В КАРНАКЕ В январе 1906 ГОДА.

II

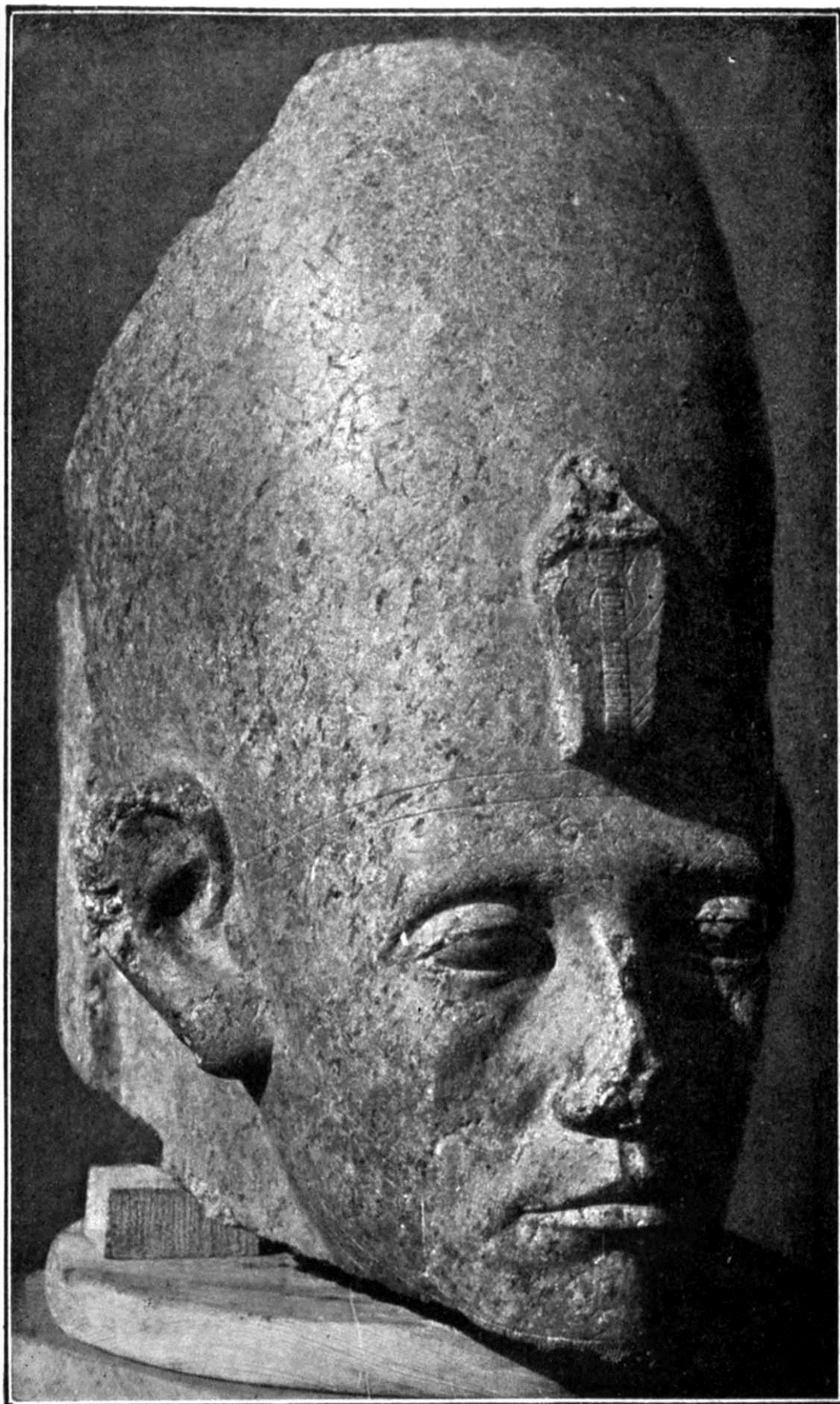
Оставляя в стороне несколько стел с плохим расположением и грубой композицией,⁴⁷ самыми древними памятниками этой школы, которыми мы располагаем, являются те, что были обнаружены Картером и Навиллом между 1900 и 1906 годами в гробнице Монтохотпу V в Дейр-эль-Бахари. Барельефы часовни, принадлежащей пирамиде, столь же правильны по рисунку и столь же тверды на ощупь, как прекрасные мемфианские барельефы V или VI династии; но рельеф более подчеркнут, очертания более смелые и свободные, мужчина более коренаст и более твердо стоит на земле, у женщины более стройная фигура, с более широкими бедрами и более пышной грудью. Статуя короля, которая находится в Каирском музее⁴⁸, была вырезана в песчанике смелым, твердым резцом. Ступни и колени толстые, руки массивные, бюст обозначен кратко, лицо смело смоделировано. Цвет резкий, плоть черная, костюм белый, шапочка красная, в соответствии с ритуалом церемоний, для которых он был предназначен; в целом есть аспект варварства, но преднамеренного варварства, имеющего отношение к религиозному эффекту, который должен быть произведен. Если бы мемфианский скульптор работал над подобным предметом, он не преминул бы

гармонизировать линии и смягчить цвет: бессознательно он соединил бы его типаж с более мягким типом человеческого облика, который преобладал в его школе, рискуя ослабить его энергию. Фиванский скульптор, напротив, приложил все усилия, чтобы воспроизвести истину такой, какой она ему открылась, и эта озабоченность до конца остается доминирующей во всей его школе. Они стремились к сходству скорее с намерением преувеличить, чем смягчить индивидуальные черты объекта, и, чтобы достичь этого, не гнушались ни грубостью исполнения, ни буйством красок: они часто впадали в варварство, но почти никогда - в банальность.

Когда при XIII династии Фивы стали одной из столиц Египта, его цари иногда нанимали местных художников, иногда привлекали скульпторов, проникнутых мемфисской традицией из Гераклеополя или Фаюма. Случай сохранил для нас две колоссальные головы: одну Сануосрита I (Уси-Сиртасена),⁴⁹ обнаруженную Мариеттом в руинах Абидоса, другую Сануосрита III, извлеченную М. Легреном из ямы в Карнаке. В обоих случаях ручная работа превосходна, и редко когда этот бесперспективный камень обрабатывался с большим мастерством, но вдохновение в целом иное. Перед нами два человека одной расы, и общего сходства достаточно, чтобы отбросить всякие сомнения: ибо, если бы его не было, мы бы поддались искушению увидеть в каждом из них правителя другой династии. Первая принадлежит школе, вдохновленной мемфисской традицией: скульптор идеализировал или, если угодно, символизировал свою модель и придал ей короткий полный овал, улыбающееся добродушное лицо, которое школа приняла для официальных статуй фараонов. Второй, с другой стороны, скопировал черты лица, не смягчив ни одной из них; лицо длинное и худое, лоб узкий, скулы выступающие, челюсть костлявая и тяжелая. Он ввел щеки, окружил нос двумя глубокими бороздами, сжал нижнюю губу и презрительно надул ее; он создал сильную работу, в то время как другой, проникнутый противоположными принципами, всего лишь создал из камня приятную композицию, но лишенную индивидуальности.



МОНТОХОТПУ Против
Окрашенный песчаник.



ГОЛОВА КОЛОССА САНУОСРИТА.

Розовый гранит.

Контраст между двумя методами менее разителен в барельефах, чем в статуях. Среди фрагментов, использованных Тутмосом III для засыпки, есть квадратная колонна, торчащая из известнякового здания Сануосрита I. На одной из сторон изображен фараон в сопровождении Пхтах. Они там, государь и бог, лицом к лицу, дышат дыханием друг друга, согласно этикету приветствия между лицами, равными по рангу. Стиль очень напоминает стиль мемфианской школы, но при более внимательном рассмотрении следует выделить особенности фиванской школы. Контур четко очерчен, рельеф менее плоский, и, следовательно, тени менее тонкие, и, таким образом, очертания фигур сильнее выделяются на фоне, чем на картинах из Гизы или Саккары: мемфисец, возможно, проявил бы больше элегантности, но остался бы верен условностям. Сцены, выгравированные на трех других сторонах, также отражают особенности фиванского искусства, и жаль, что этот фрагмент до сих пор уникален. Если остальная часть храма была украшена таким же удачным образом, то XIV династия поощряла в Фивах работы, сравнимые с лучшими работами XVIII или XIX веков на портиках Дейр-эль-Бахари, в святилище Гурна и в Мемнониуме, возведенном Сетуи I в Абидосе.



САНУОСРИТ И БОГ ФТАХ.

Мелкий песчаник.

III

Со статуями XVIII династии, обнаруженными в Карнаке М. Легреном, дело обстоит так же, как и со статуями XIII века: при первом взгляде на них мы замечаем отличительные признаки школы с изменениями, которые объясняются, если мы рассмотрим положение Фив в тот период. Любимая резиденция фараонов и постоянное местопребывание их правительства, его процветание постоянно увеличивалось за счет добычи, добытой в Сирии или Эфиопии, и по мере увеличения богатства рос и вкус к строительству. Короли не только не уставали

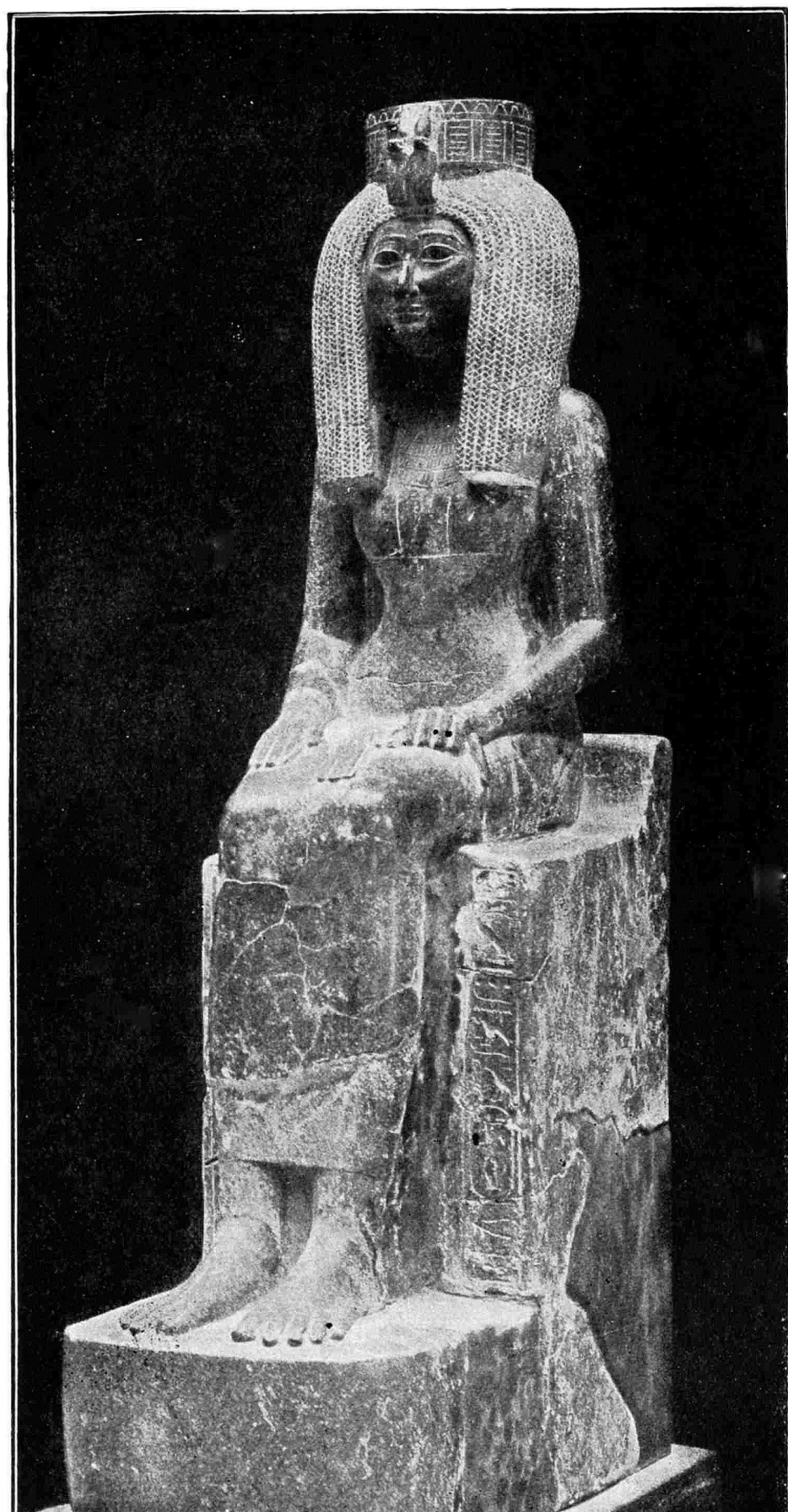
украшать город, но, следуя их примеру, частные лица строили там роскошные дворцы и гробницы. Для такой масштабной деятельности требовалось большое количество художников: множились мастерские, скульпторы приезжали со всех концов страны, чтобы дополнить немногочисленных фиванских скульпторов. Эти чужаки вступили в местную школу, не оказав на нее определенного влияния: она разделилась на несколько ответвлений, каждое из которых, сохраняя общую основу предписаний и привычек, вскоре приобрело свой индивидуальный облик. Мы уже знаем двух или трех из них, но сколько их должно было быть за три столетия существования Династии, все работы которой утеряны для нас или перепутаны с массой других?



БЮСТ ТУТМОСА III.

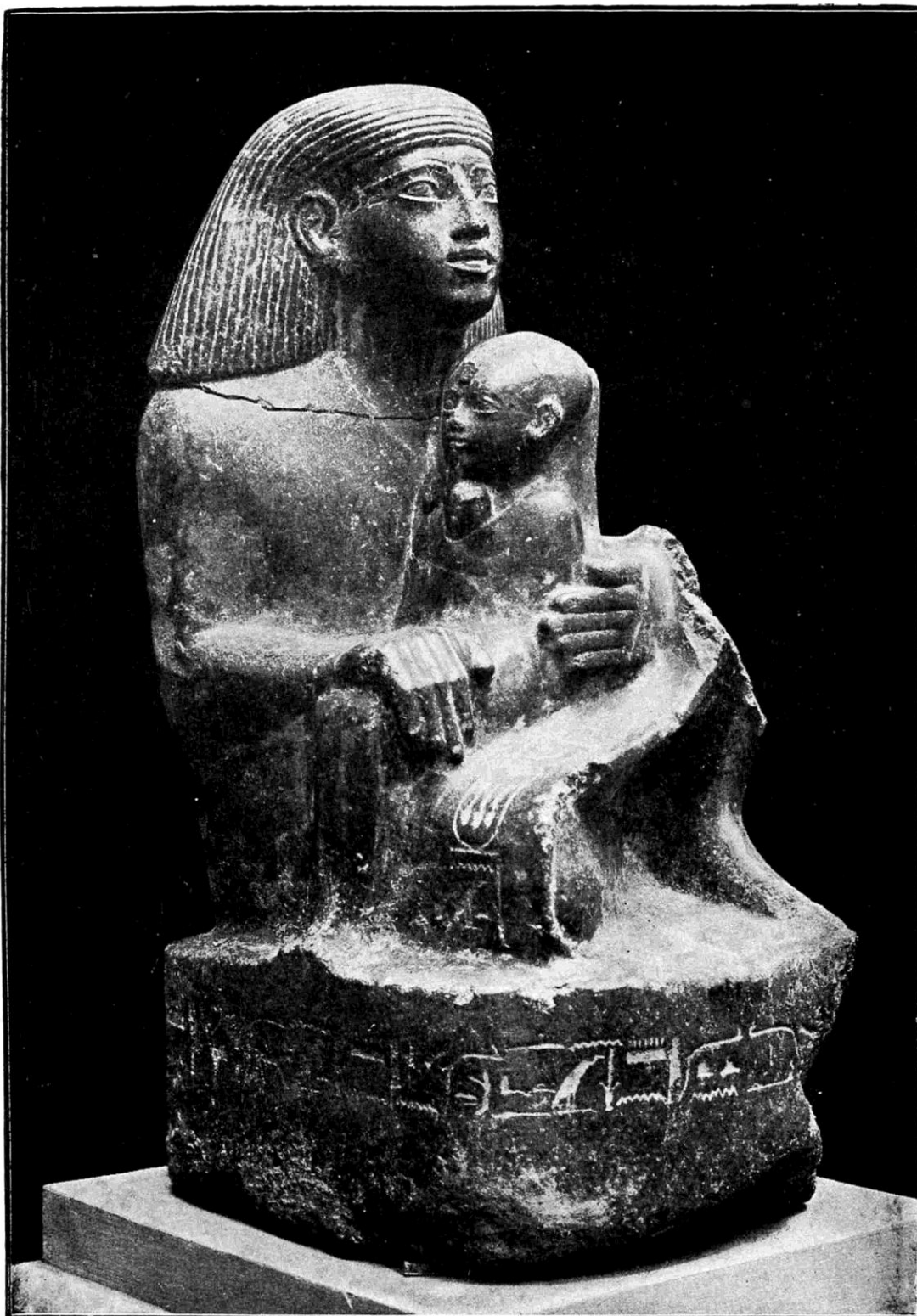
Серый сланец.

Я хотел бы отнести к той же студии, помимо определенного количества экспонатов, недавно приобретенных Каирским музеем, три лучших фрагмента, извлеченных М. Легреном из *фависсы*, Тутмоса III, Изиды и Санмаута. Тутмос III выполнен из очень гибкого сланца, который допускает самую тонкую резьбу, и никакая гравюра не может отдать должное тонкости моделирования: игра мышц отмечена незаметно, но с необычайной точностью, а из-за незаметных теней, которые он создает, изменяющихся пропорционально, когда мы обходим фигуру, кажется, что черты лица меняются от момента к моменту. Исида не была царского происхождения и, возможно, происходила из одного из низших слоев общества: двадцать пять лет назад о ее существовании никто не подозревал, и карнакская статуя из розового гранита - первый ее портрет, который у нас есть. Однако именно благодаря ей Тутмос III обладает чертами, которыми он отличается от своих предшественников: большим орлиным носом, широко открытыми, почти навывкате глазами, полным ртом, округлым лицом. Тяжелый парик, который он носит, затруднял задачу скульптора; тем более велика заслуга в создании произведения, перед которым мы останавливаемся, даже рядом с предыдущим. В нем присутствуют все характерные черты фиванской школы: стремление к самовыражению, искренность изображения, ширина плеч и, в качестве контраста, намеренная узость талии между пышной грудью и широкими бедрами. Изучение композиции заставляет нас отнести ее к той же мастерской, если не к тому же художнику, которому мы обязаны статуей Тутмоса III. Я думаю то же самое о группе, представляющей Санмаута, и маленькой принцессе Наферрурии, чьим управляющим он был: ничто не могло быть менее традиционным, чем свободный, твердый жест, с которым он держит ребенка, или поза доверчивой самоотдачи, с которой она прислоняется к его груди. Откровенность движений хорошо гармонирует с одухотворенной мягкостью лица и улыбкой, которая оживляет глаза и полные губы. Санмаут был мажордомом королевы Хачопсуиту, и его суверен разрешил ему установить свои статуи в храме Амона. Изучив те, что остались до нас, можно не сомневаться, что все они происходят из одной из царских мастерских, скорее всего, той, откуда позже были доставлены статуи Тутмоса и его матери Изида.



ИСИДА, МАТЬ ТУТМОСА III.

И у нас есть прямое доказательство того, что фиванские скульпторы того периода прежде всего старались добиться сходства. Они рисовали свой сюжет снова и снова, прежде чем окончательно сделать черновой набросок, и сухой климат Египта сохранил многие их карикатуры. Карикатура - не совсем подходящий термин, поскольку для своих исследований они использовали фрагменты известняка, но слово *остракия*, которым они обозначаются, ненамного лучше и, кроме того, понятно только экспертам-египтологам. Сотни из них попали в Каирский музей и демонстрируют попытки художника, его колебания и исправления, вариации его мысли и руки, вплоть до того момента, когда он стал абсолютным мастером своей модели. Кроме того, раскопки неоднократно выявляли саму модель и давали нам возможность сравнить портрет с оригиналом. Так обстоит дело с Тутмосисом III. Его мумия была найдена в 1881 году в *фависсе* Дейр-эль-Бахари и выставлена вместе с другими в Галерее монархов в Каирском музее. Лицо, несомненно, сильно изменилось в ходе мумификации, и сморщенная плоть, запавшие глаза, приплюснутый нос и обесцвеченная кожа делают его совсем не таким, каким он был раньше. Но если внешность изменилась, то то, что находится под ней, сохранилось: если мы сравним профиль лица с маской статуи, мы должны признать, что они идентичны, с добавлением жизни, выражение которой было увековечено скульптором.



САНМАУТ И ПРИНЦЕССА НАФЕТРУРИЯ.

Черный гранит.

Давайте пропустим полтора столетия и перенесемся в последние годы правления династии: они завещали нам несколько предметов, которые должны быть связаны общим происхождением: прекрасную женскую голову, которую Мариетта называла Тайей, Хонсу и Амона Хармхаби,⁵⁰ Тутанухаману и, возможно, также статуэтку из окаменевшего дерева, извлеченную из *фависсы* Легрейном в 1905 году. Разве там нельзя узнать портрет А? Картина

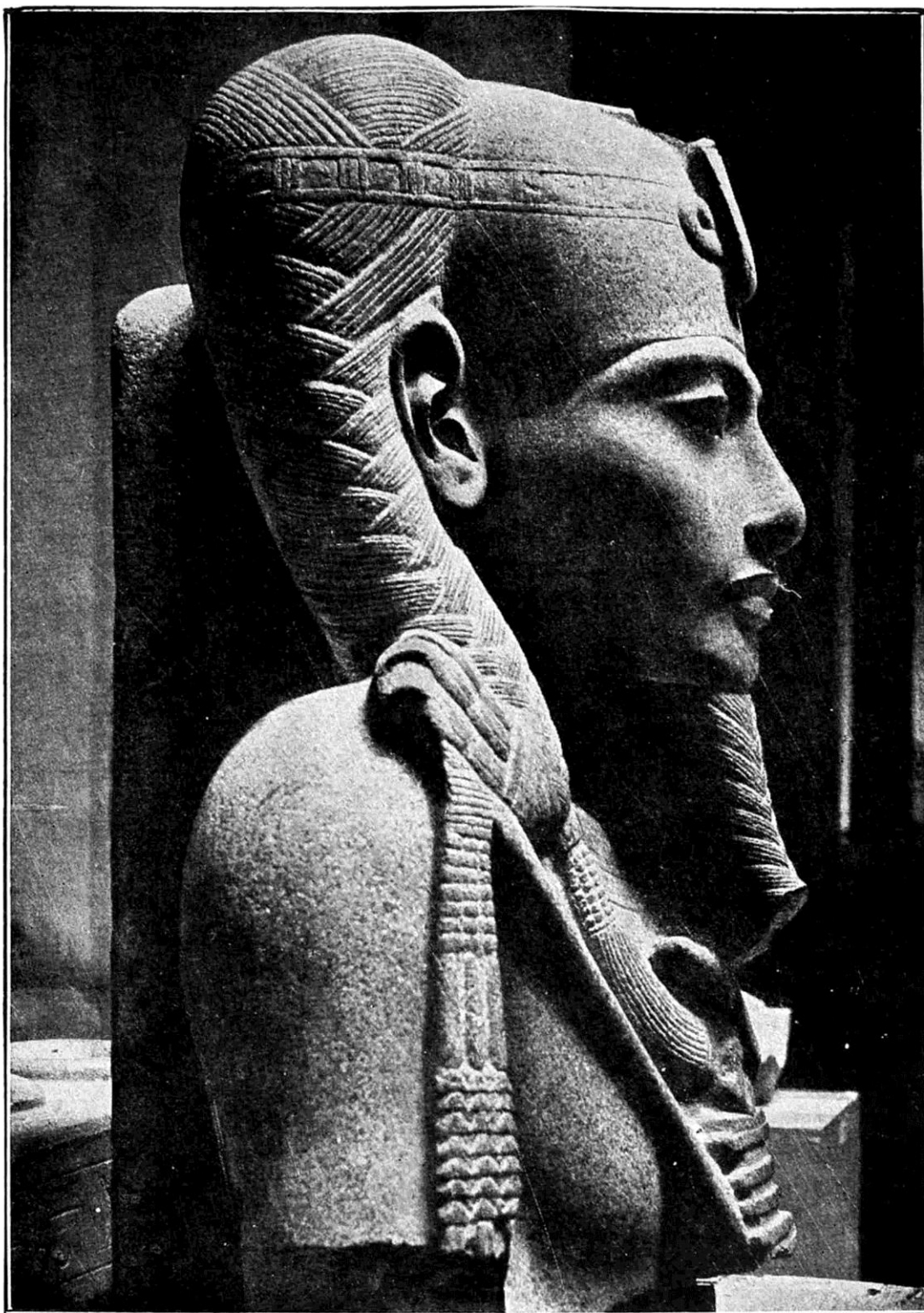
широко представлена, несмотря на ее ограниченные размеры, но неудачно использованный материал не позволил художнику далеко продвинуться в исполнении: сходство остается неопределенным. Но он сохраняет отпечаток школы, и различные детали в носу, рту, разрезе глаз, посадке бровей наводят меня на мысль, что мы, вероятно, будем правы, приписав его группе художников, которым мы обязаны Хонсу и Тутанухаману. Я уверен, что они сделаны одной рукой, и мгновенный осмотр докажет это. Эти две фигуры могут почти накладываться друг на друга: глаз у обеих выдолблен в одинаковой степени, расположение носа аналогично, как и способ слегка раздувать ноздри, растягивать середину губ и сжимать уголки. В физиономии есть что-то болезненное, но признаки нездоровья, косоглазие и синяки под глазами, худоба щек и шеи, выступающие плечевые кости более заметны у Хонсу, чем у Тутанухаману; мы могли бы сказать, что модель Хонсу, если это не Тутанухаману в более преклонном возрасте, имела более заметную склонность к потреблению. Врач должен изучить их обоих: только он мог решить, представляют ли они, как я полагаю, больного человека, и, возможно, он мог бы, исходя из внешнего аспекта предмета, установить точный диагноз болезни.

Сходство менее заметно в голове по имени Тайя, и оно не сразу заметно на гравюре: но оно ясно тем, кто изучал оригиналы. В меньшей степени все детали, которые я отметил в Хонсу и Тутанухаману, присутствуют: королева не больная женщина, но различные части ее лица обработаны одинаковым образом, и рука, изваявшая их, та же самая, которая так изящно вырезала портреты бога и фараона, их современников. Даже когда была известна только королева, ее странная физиономия сильно будоражила воображение ученых. Мариетт, который обнаружил ее, подумал, что она чужая в Египте; он отождествил ее с Тийи, женой Аменотеса III, и объявил ее сирийкой, хетткой, армянкой, и его мнение долгое время преобладало. Теперь мы знаем, что ее дата датируется по меньшей мере четвертью века после Тийи и что она представляет жену или мать Хармхаби, одного из фараонов, сменившего правителей-еретиков XVIII династии. И в самом деле, портреты Тийи, недавно появившиеся из-под земли, не имеют ни малейшего сходства с портретом королевы Мариэтты. На них изображена женщина худощавого костлявого типа, с тяжелой челюстью и длинным вдавленным подбородком, низким скошенным лбом - физиономия фараона Хуниатону, с которой нас познакомили барельефы и статуи Эль-Амарны. По форме и выражению лица наша королева состоит в родстве с семьей Хармхаби или Тутанухаману: сходство ее статуи с статуями Легрейна достаточно доказало бы это, если бы потребовались дополнительные доказательства.

И теперь, когда были сравнены две группы, которые я только что описал, легко признать, что вдохновение и техника второй происходят непосредственно от вдохновения и техники первой. Вкусы менялись на протяжении пяти или шести поколений, разделяющих их, и капризы моды влияли на исполнение: но общие характеристики остаются неизменными, и их постоянство позволяет нам еще раз заявить о преемственности школы.

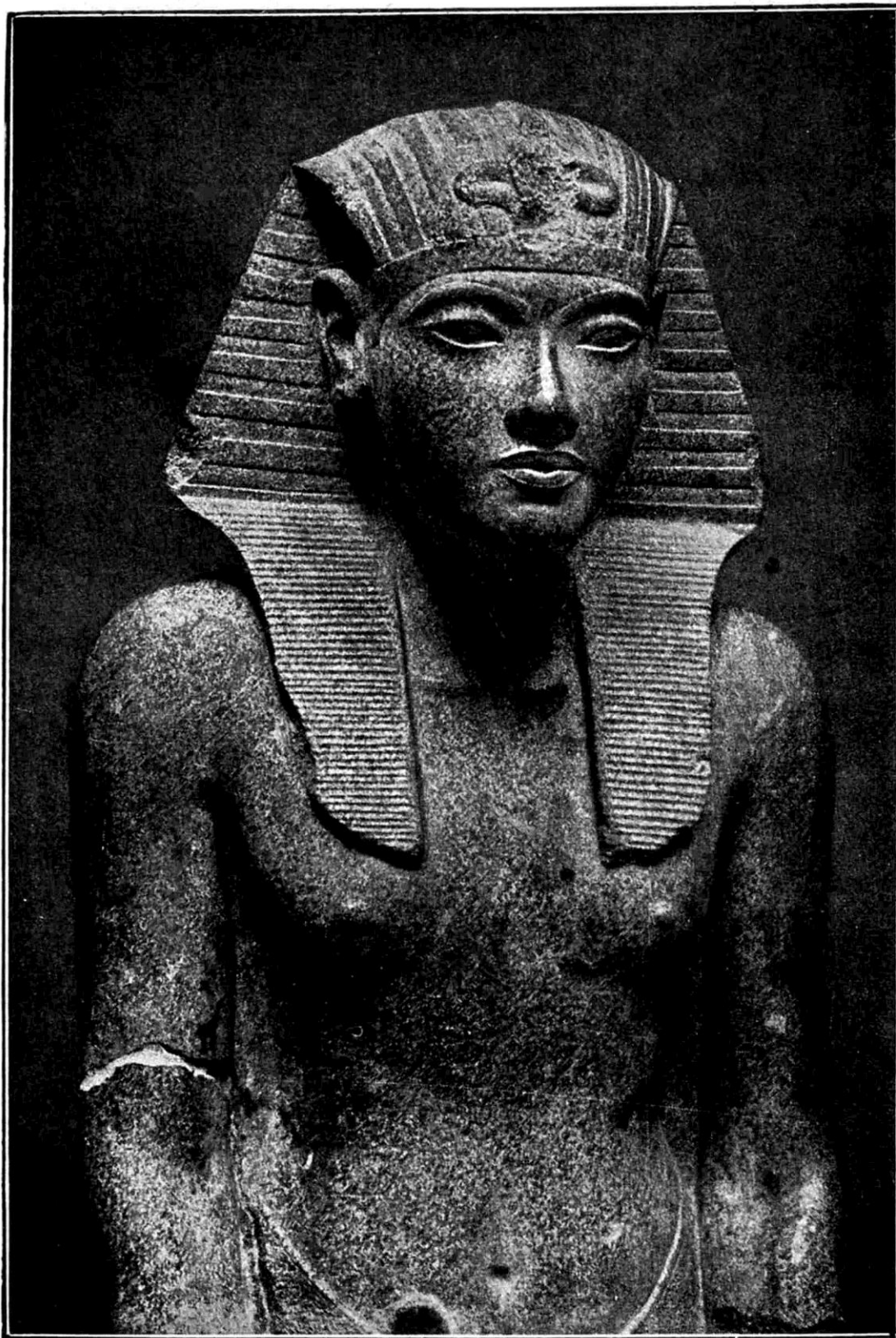


СТАТУЭТКА ИЗ ОКАМЕНЕВШЕГО ДЕРЕВА.



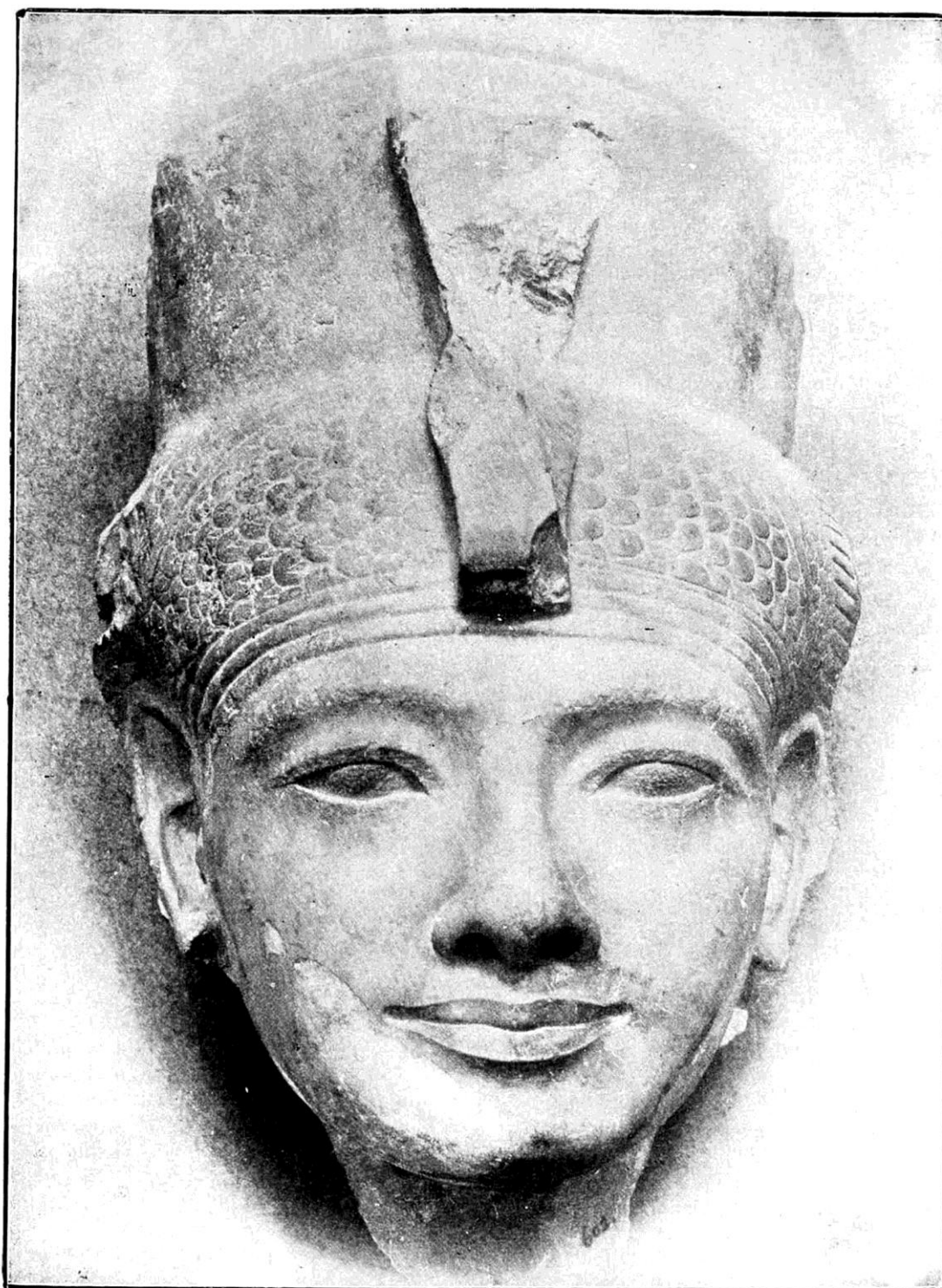
ТЕБАН ХОНСУ.

Гранит.



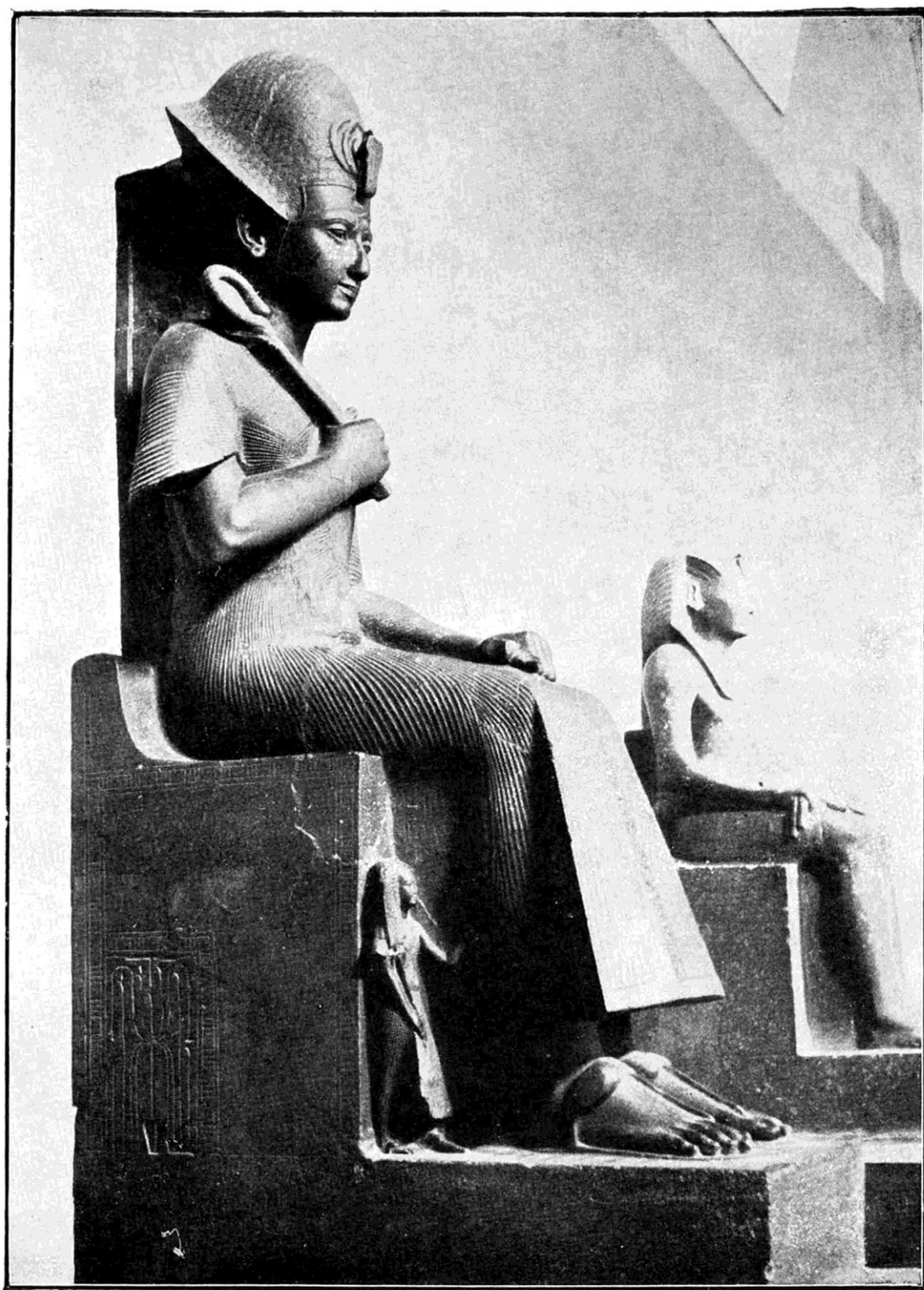
СТАТУЯ ТУТАНУХАМАНУ.

Красный гранит.



ТАК НАЗЫВАЕМАЯ ТАЙЯ.

Белый известняк.



РАМЗЕС II.

Алебастр. Музей Турина.



РАМЗЕС IV ВЕДЕТ ПЛЕННОГО ЛИВИЙЦА.

Серый гранит.

IV

Он сохранял свое цветущее состояние во времена XIX династии, и *фависса* вернула нам работы, которые ни в чем не уступают произведениям предыдущей эпохи. На мой взгляд, лучшая - это изуродованная статуя Рамзеса II, настолько похожая на большую туринскую статую позой и исполнением, что это может быть ее первый черновой набросок или точная уменьшенная копия. Несколько экспонатов XX династии достойны уважения, но не возвышаются над посредственностью, как в небольшой группе из гранита, изображающей Рамзеса VI, приводящего ливийского пленника к богу Амону: осанка фараона-победителя не лишена гордости, искусно подмечена скованная поза варвара, а движение миниатюрного льва, скользящего между ними, интерпретировано с обычной естественностью египтян, когда они изображают животных.⁵¹ Я предпочитаю жреца с обезьяной, или, если дать ему его имя, Рамзеса Нахуити, вождя племени. пророк Амона. В согнутой позе, с икрами и бедрами, прижатыми к земле, с разложенным перед ним на ногах свертком, в парике и нижней юбке, чувствуя себя неуютно в своем церемониальном одеянии, с рассеянным видом он медитирует или про себя читает молитвы. Маленький волосатый киноцефал сидит у него на плечах и смотрит на него поверх его головы: это бог Тот, который предстает в этой необычной позе, и было трудно совместить зверя и человека таким образом, который не должен был быть ни абсурдным, ни просто уродливым. Скульптор вышел с честью. Священник слегка сгибает шею, но мы чувствуем, что зверь не давит на него: обезьяна, со своей стороны, наполовину съезживается под головным убором, а глубокие морщины на его лице предотвращают озорной эффект, который могло бы произвести выражение животного над человеческим лицом. Как и группа Рамзеса VI, она несет на себе отпечаток школы, но с заметными отличиями в технике: если первая была изваяна в одной из королевских мастерских, то вторая - из другой студии, происхождение которой можно указать.

Мы знаем, как примерно через столетие после смерти Рамзеса III понтифики Амона стали хозяевами всей Фиваиды: в то время как новая династия утвердилась в Танисе в восточной дельте, они осуществляли верховную власть над Южным Египтом и Эфиопией, иногда с титулом первосвященника, иногда с титулом царя, и их жреческий дом был резиденцией их правительства. Мы не знаем точного места, но из надписи узнаем, что оно находилось рядом с седьмым пилоном, недалеко от того места, где была выкопана *фависса*. Вполне вероятно, что их родственники получили от них привилегию в тот момент, когда они пришли к власти, устанавливать их статуи в храме. Внутренний двор между седьмым пилоном и гипостильным залом содержит лишь небольшое количество *бывших вотос*: они выбрали его как место для освящения своих памятников и заполняли его на протяжении поколений. То, что дошло до нас, не включает в себя все, что они воздвигли во имя себя или в память о тех, кого они любили. Многие статуи были захвачены или разрушены во время гражданских или иностранных войн, но когда македонцы завоевали эту землю, их осталось достаточно, чтобы более пятисот статуй были брошены в *фависсу*. Должно быть, требовалось большое количество художников, чтобы выполнить такое количество заказов, и, помимо своей королевской студии, Фивы долгое время владели одной или несколькими папскими студиями. К одной из них следует отнести "человека с обезьяной" и почти все статуи после падения Рамсидов. По большей части они имеют реальную ценность и едва ли уступают старинным королевским произведениям, таким как известняковая статуэтка Орсоркона II,

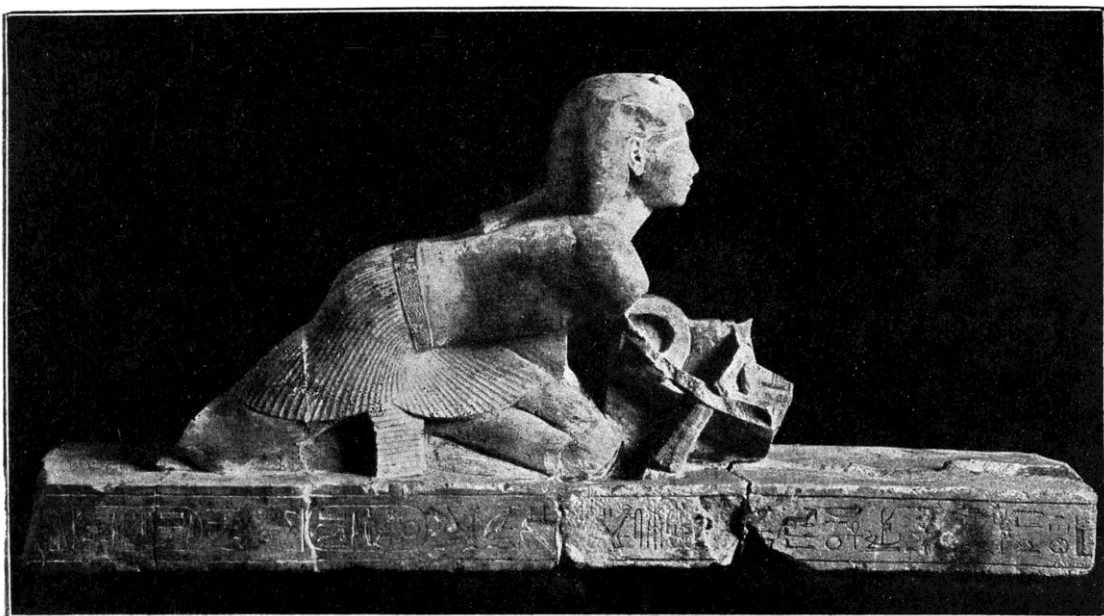
который ползет по земле и предлагает своему богу лодку, фрагменты которой исчезли. Однако мы вынуждены признать, что многие из них если и не плохи, то не представляют интереса для истории искусства.



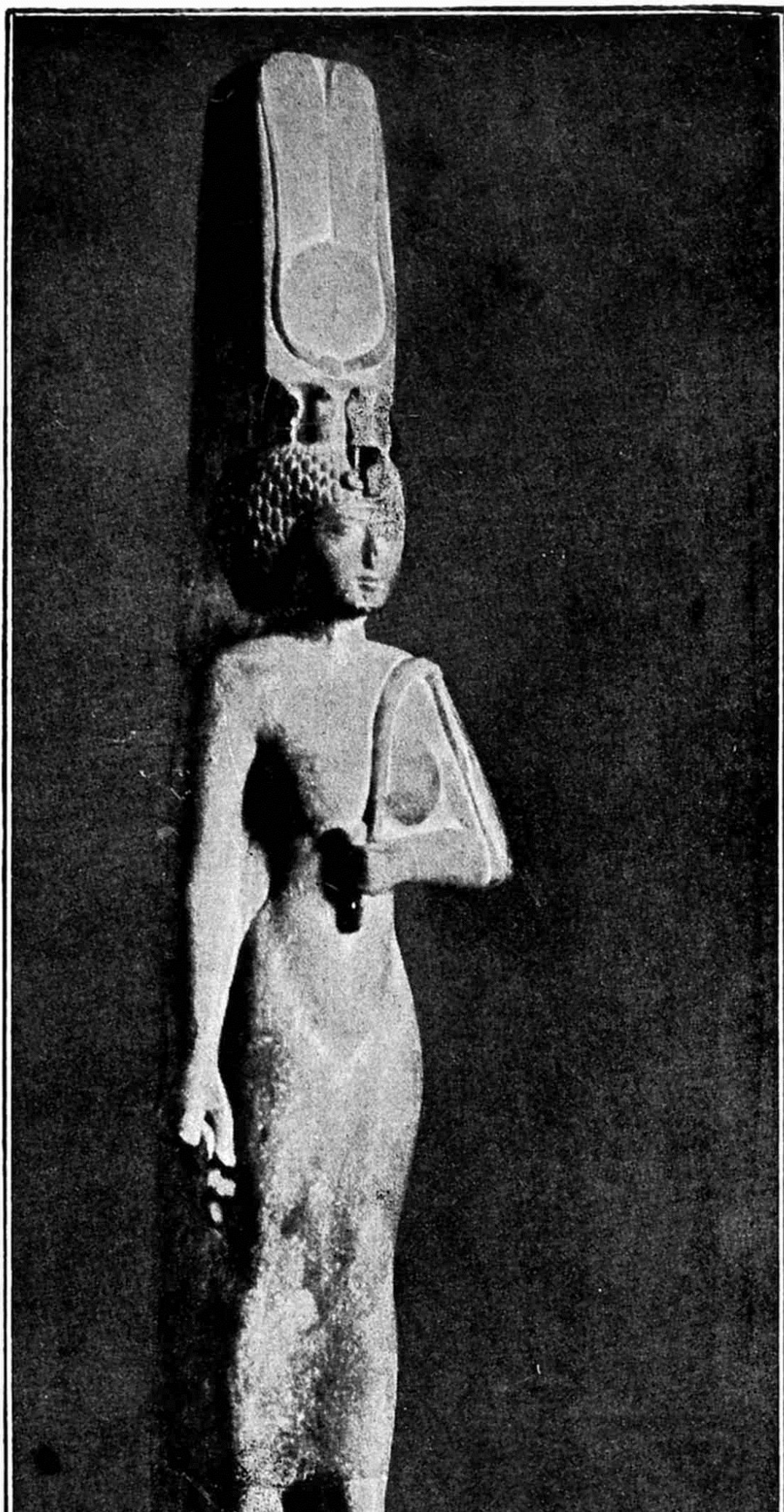
СВЯЩЕННИК С ОБЕЗЬЯНКОЙ.

Обычная поза не придавала ей элегантности. Почти все они сидят на корточках, подтянув бедра к груди, скрестив руки на коленях: какую выгоду можно было извлечь из позы, которая превращала человека в простой мешок, увенчанный головой? Там, где модель отошла от

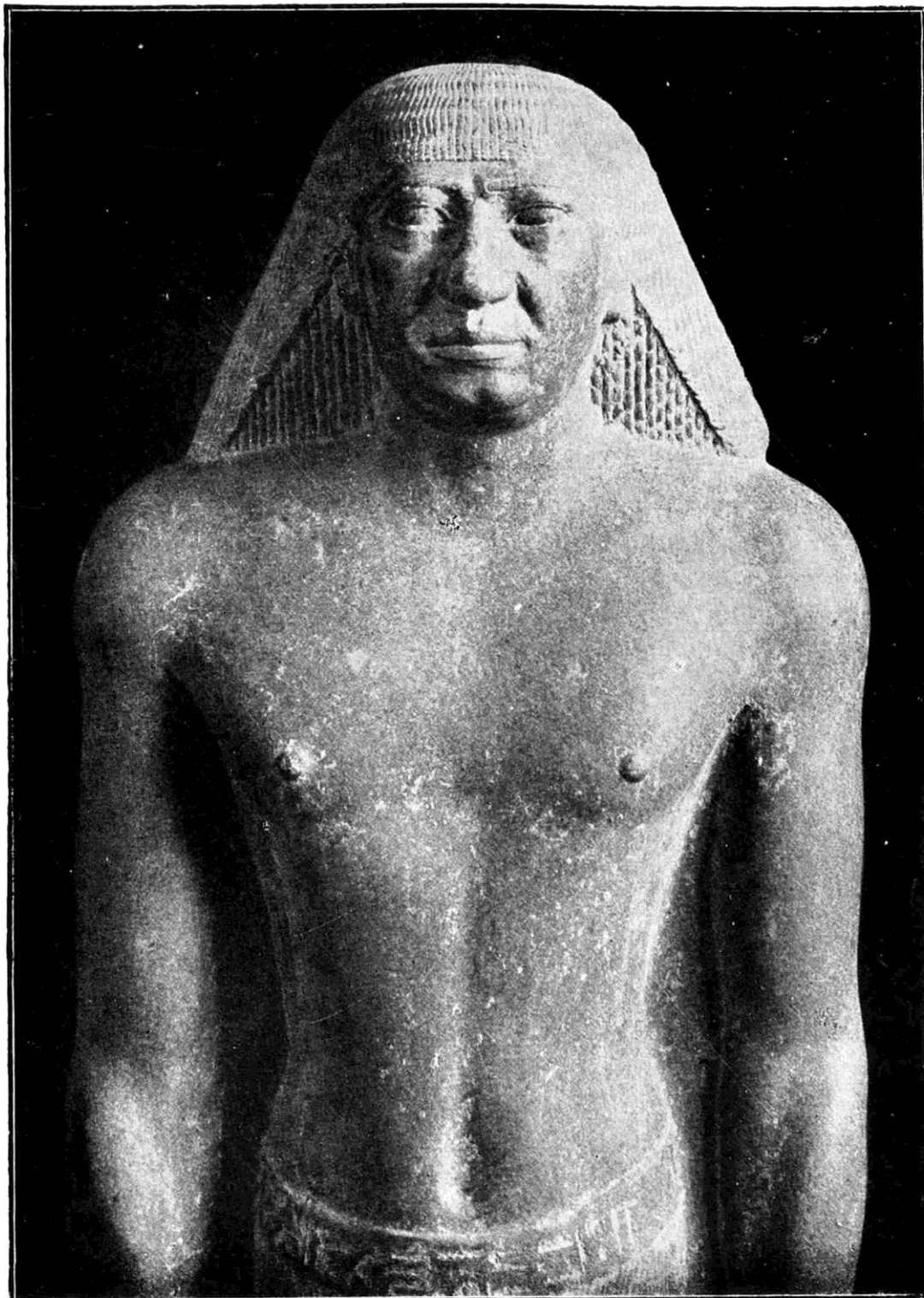
иерархической позы, проявляются качества школы. Анхнаснофриабре-эн-Хатор обладает несколько натянутой грацией: ее можно было бы сравнить почти с Аменертой, которой так восхищалась Мариетта, если бы она не была прислонена к большой уродливой колонне. Возможно, контраст между тонкой талией и накачанным бюстом и животом слишком заметен в Анхнах, но композиция головы безупречна. Так было почти всегда в ту эпоху: если скульпторы иногда пренебрегали телами или плохо интерпретировали их, то о головах они заботились с любовью. Прекрасные портреты могут быть подсчитаны по количеству статуй, найденных в *фависсе*. Я приведу здесь только два: о Мантиме и его сыне Нифтахе, которые жили при Тахарку и Псамметихе I. В то время в Фивах существовало любопытное правительство. Когда потомки священников мужского пола потерпели неудачу, власть и те жреческие функции, которые могли выполняться женщинами, перешли в руки принцесс: была избрана одна из них, которая, обвенчавшись с богом мистическим браком, отныне пользовалась правом жить свободно, как ей заблагорассудится. Чтобы помогать им в управлении государством, у этих *паллацидов* с Амона были мажордомы, которые часто исполняли при них роль, аналогичную роли главного министра при королевах Мадагаскара до оккупации острова французами. Мантиме и его сын - самые известные из этих людей, и художники, которым была доверена работа по созданию их портретов, несомненно, были бы лучшими среди сотрудников священной студии. Это, по сути, сама природа, и ни один мастер прежней эпохи не смог бы выразить лучше или более смелым резцом суетливую вульгарность отца и аристократическую глупость сына. Второй саитский период и начало греческого периода почти полностью не представлены в *фависсе*; при персах бедствие было слишком общим, чтобы думать о художественных вопросах, а македонское правление только укрепилось, когда была вырыта общая яма. Гранитная голова, сделанная на скорую руку, но достойного вида, показывает, однако, что фиванская мастерская следовала течению, преобладавшему в школах Нижнего Египта, и что, несомненно, под влиянием греческих моделей, в ней уделялось внимание деталям, которыми до сих пор пренебрегали: череп изучен с большей тщательностью для придания точности, а также незначительным деталям физиономии, бороздам на лбу, морщинам между глазами и у подъема носа, впадению или выпуклости щек, игре мышц вокруг ноздрей и рта. Скульптор хотел отметить в своей работе не только широкие линии лица, но и мелкие детали, которые характеризуют человека и определяют его индивидуальность.



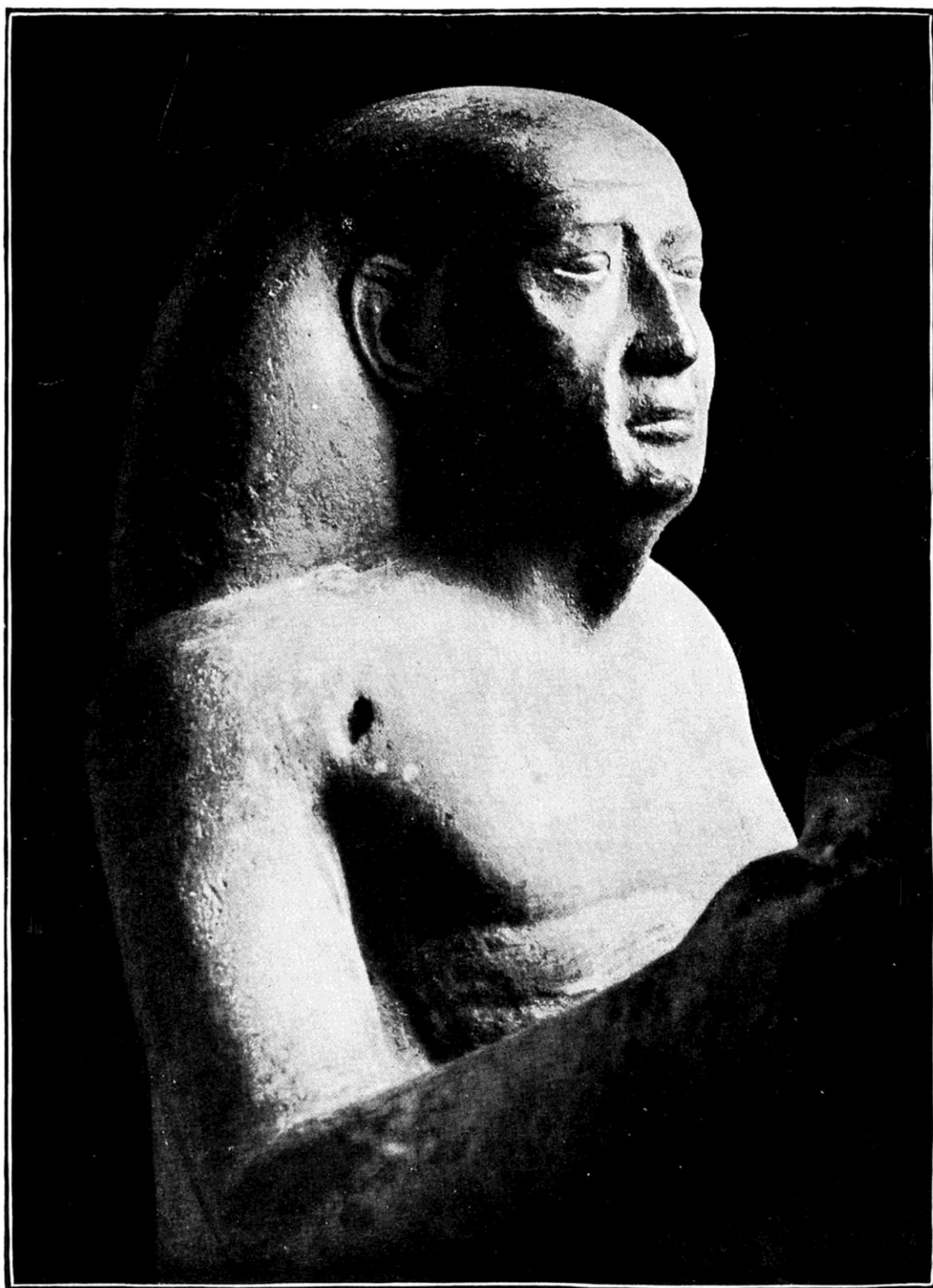
ОСОРКОН II ПРЕДЛАГАЕТ ЛОДКУ БОГУ АМОНУ.



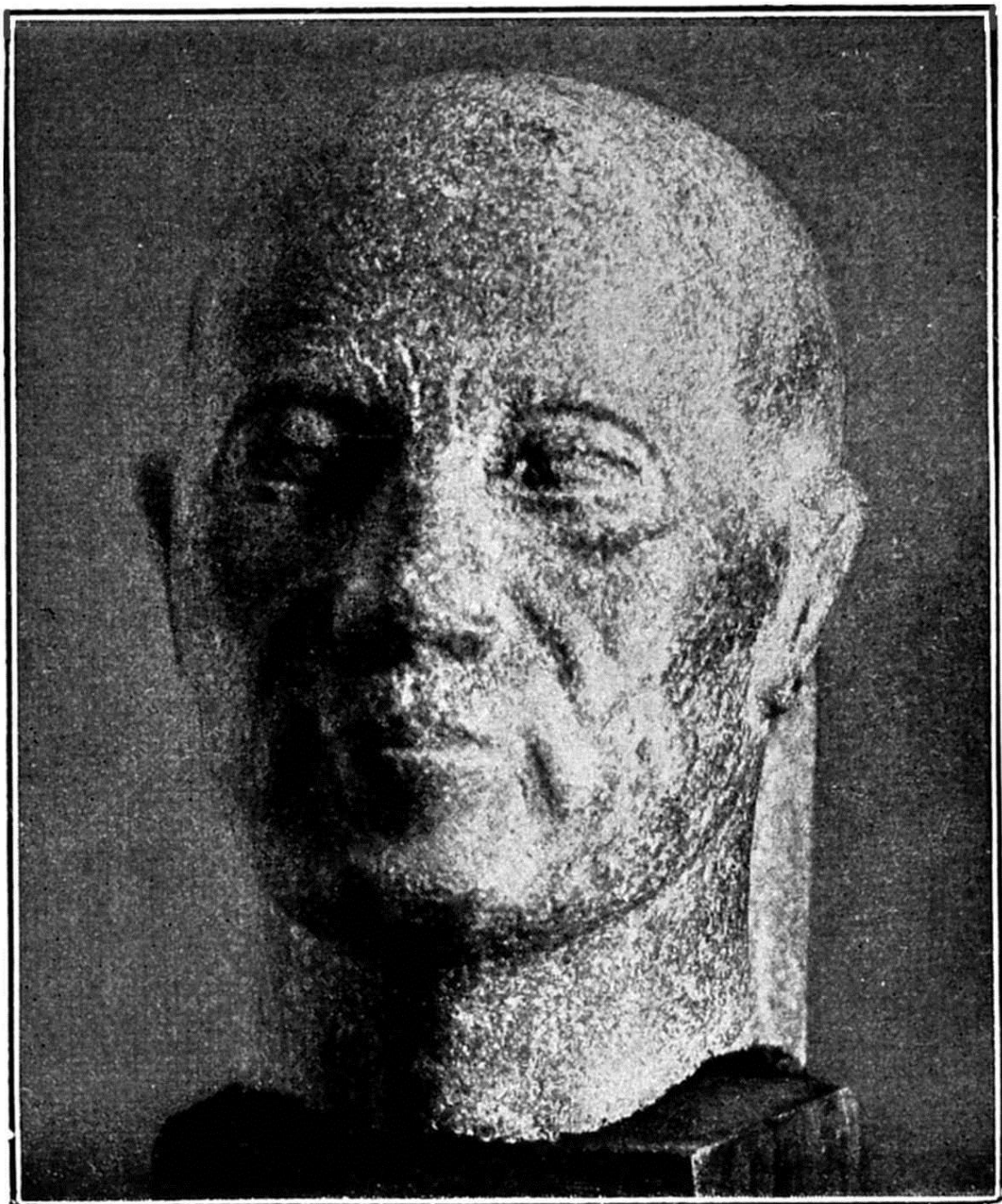
КОРОЛЕВА АНХНАСНОФРИАБРЕ.



МАНТИМЕХЕ.



НИФТАХ, СЫН МАНТИМЕХИ.



ГОЛОВА (ПОЗДНИЙ ПЕРИОД).



КОРОВА ИЗ ДЕЙР-ЭЛЬ-БАХАРИ В ЕЕ ЧАСОВНЕ.

V

Прошло много времени с тех пор, как я брался различать, несмотря на кажущееся единообразие, в котором упрекают Египет, разнообразие композиции и концепции, которые могут служить признанию школ, а в работе школ - и отдельных студий. Мне не составило труда показать, чем мемфианская манера отличается от фиванской, и что отличает ту и другую от той, что процветала в Гермополисе, Танисе, Саисе; но из-за отсутствия достаточно многочисленных документов мне не удалось проследить развитие одной и той же школы на протяжении долгого ряда веков. Находка в Карнаке дала мне материалы, которых мне не хватало, и с тех пор, как месье Легрэн воспользовался ими, я не переставал искать в них информацию по этому вопросу. Я многое почерпнул там, иногда, правда, разной ценности, и мне еще многое предстоит узнать как о самых древних периодах, так и об определенных переходных моментах в более поздние периоды. Однако я полагаю, что уже полученные результаты достаточно важны и многозначительны, чтобы заставить нас реконструировать историю египетского искусства. Я не отваживался делать это здесь, но, каким бы коротким ни было настоящее эссе, можно ясно видеть, к каким результатам оно меня привело. Я подтвердил тот факт, что характеристики фиванского искусства были теми, которые, как мне казалось, я распознал в начале своих исследований: затем я быстро отметил этапы, через которые прошло искусство с того момента, как Фивы пробудились к политической жизни, почти до того момента, когда они перестали существовать как великий город.

XI КОРОВА ИЗ ДЕЙР-ЭЛЬ-БАХАРИ 52

В два часа дня 12 февраля 1906 года, когда Навилл заканчивал свой обед, к нему подбежал рабочий и сообщил, что верхняя часть склепа начинает подниматься из-под земли. В течение нескольких дней определенные признаки наводили его на мысль, что открытие близко: он отправился на это место и сразу же увидел в насыпи песка, возвышавшейся над задними портиками храма Монтохотпу, зрелище, которое наполнило его радостью. Склеп был почти наполовину раскопан; под ним, в тени, замечательная корова вытянула шею и, казалось, с любопытством оглядывалась по сторонам. Несколько часов работы было достаточно, чтобы она полностью освободилась. Она была цела, но маленькой фигурке, прислонившейся к ее груди, в незапамятные времена раздробили лицо, и от сильных ударов в голове и плечах образовалась трещина, которая поставила под угрозу ее прочность. Камера, в которой содержалась корова, была построена в углублении в скале из плит скульптурного и раскрашенного песчаника. Полукруглый потолок не представлял собой обычного правильного свода со сходящимися краевугольными камнями и поверхностями; он был составлен из двойного ряда изогнутых блоков, вырезанных по четверти круга и опирающихся один на другой своим верхним концом. Он был выкрашен в темно-синий цвет с разбросанными по нему желтыми пятиконечными звездами, символизирующими небо. Три вертикальные перегородки были украшены религиозными сценами: на задней Тутмосис III поклоняется Амону, владыке Фив, а с двух сторон он делает подношения Хатхор, которая есть не что иное, как та самая корова, запертая в хранилище.



АМЕНОТ II И КОРОВА ХАТХОР.

(С правой стороны группы.)



АМЕНОТ II И КОРОВА ХАТХОР.

Вид на три четверти.

Она все еще была наполовину погребена, когда около десяти любопытствующих направили на нее свои "кодаки", таким образом ограбив Навилля и споря между собой за удовольствие первыми сфотографировать ее. Вечером в отелях Луксора больше ни о чем не говорили, и туристы не преминули устроить вечеринки, чтобы пойти полюбоваться ею на следующий день. Феллахи, со своей стороны, рассказывали самые удивительные истории. Она шумно вздохнула как раз в тот момент, когда ее коснулся дневной свет, и задрожала всем телом. Она бросила такой взгляд на заметившего ее рабочего, что он сломал себе ногу неловким ударом топора. Она была сделана не из камня, как казалось, а из чистого золота, замаскированного магами фараона, чтобы отпугнуть искателей сокровищ: несколько формул, повторяемых в определенное время с предписанными окуриваниями и ритуалами, немного динамита, и после взрыва осколки превращались в слитки металла. И как будто колдунов было недостаточно, в окрестностях рыскали торговцы древностями. Несомненно, она была слишком тяжелой, чтобы они могли подумать о том, чтобы унести ее целиком, но неужели им было бы очень трудно отделить голову и скрыться с ней ночью, несмотря на бдительность наших охранников или при их пособничестве? Недобросовестным любителям далеко ходить не приходится, они готовы дорого заплатить за украденный предмет, при условии, что они верят, что он имеет художественную или археологическую ценность, и уверенность в получении сотен фунтов в случае успеха в значительной степени компенсирует честным брокерам из Луксора мелкие неприятности, связанные с выплатой нескольких пенсов в качестве штрафа или недельного тюремного заключения, если их поймут на месте преступления. Я бы предпочел оставить памятник на его древнем месте, но это было бы искушением судьбы, и единственным способом спасти его было отправить в Каир. Я поручил это дело месье Бараизу, одному из наших инженеров, и он выполнил его чрезвычайно хорошо: менее чем за три недели он разобрал блоки, упаковал корову и перевез ящики поездом через Фиванскую равнину. Часовня сейчас перестроена в удобном месте в конце одного из залов Каирского музея, но богиня не скрыта в темноте, как в Дейр-эль-Бахари. Она стоит у входа, ее тело на полном свету, задняя часть немного под сводом: она выходит из своего дома и свободно показывается посетителям, от морды до кончика хвоста.[53](#)



КОРОВА ХАТХОР.

Каирский музей.

II

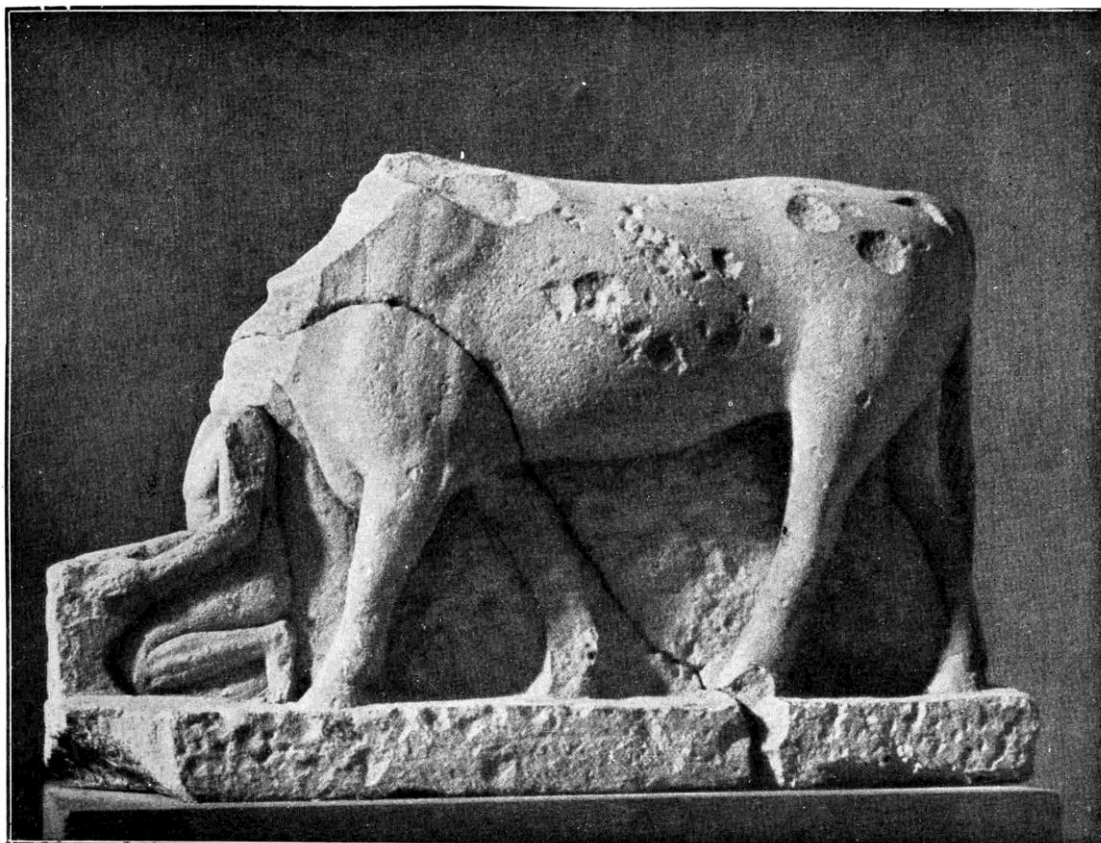
Поначалу наше удивление вызывает смесь традиционного мистицизма с реализмом, которую она представляет. На виде спереди видна только голова, окруженная аксессуарами, значение которых понимают только те, кто сведущ в религиозных вопросах. В верхней части композиции, между высокими рогами в форме лиры, обычным головным убором богинь-матерей, находится солнечный диск, обрамленный торчащими перьями и украшенный

раздувшимся уреем. Этот каркас из эмблем, не имеющий толщины и почти неплотной консистенции, рисковал бы быть сломанным от малейшего удара, если бы его не поддерживать, и поэтому он опирается на два пучка водных растений, стебли которых, поднимаясь из гнезда возле копыт, вырастают справа и слева от ног; цветы, чередующиеся с бутонами, загибаются на задней стороне шеи и образуют веерообразную опору позади диска и перьев. Под мордой, как бы обрамленной растительностью, находится статуэтка человека, стоящего спиной к груди коровы. Как я уже сказал, лицо изуродовано, плоть почернела; он вытягивает руки ладонями вниз перед собой в жесте покорности, как будто признает себя смиренным слугой Хатхор: по урею короны и жесткой нижней юбке, треугольником расправленной перед бедрами, мы догадываемся, что это фараон. Он снова находится в менее щепетильной позе под правой стороной статуи. Он стоит на коленях, обнаженный, и плоть его покраснела; он сжимает сосок между ладонями и жадно пьет священное молоко. Если верить картушу, выгравированному между лотосами, две фигуры, черная и красная, принадлежат одному и тому же правителю, Аменоту II из XVIII династии, и, возможно, так оно и есть. Но именно Тутмос III построил часовню, и именно его художники изобразили дважды: молящимся перед коровой и сосущим вымя. Было бы странно, если бы, воздвигнув святилище, он не позаботился о том, чтобы снабдить его своей богиней. Более вероятно, что корова была заказана им и заперта там по его приказу, но без посвящения или картуша: он, несомненно, считал, что соседние барельефы будут достаточным свидетельством о праве собственности. Позже Аменот II, желая присоединиться к благочестивому поступку своего отца и заметив пустое место за прической, вписал туда свое имя.

Такая сложность фигур и атрибутов, как правило, не облегчает нам оценку работы, и мы также должны добавить предписания ритуала к условиям ремесла, от которых египетские художники никогда не были свободны, по крайней мере, когда их материалом был камень: брюхо, хвост, лапы, все нижние части группы заключены в каменную перегородку, которая портит эффект, хотя и предохраняет их от поломок. И все же, несмотря на дефекты, которые шокируют скульптора нашего времени, достаточно одного взгляда, чтобы раскрыть необычайную красоту работы. Голова отличается от головы наших европейских коров, но это вопрос расы, и тот, кто видел сегодняшнюю суданскую корову, легко отличит ее черты от Хатхор из Дейр-эль-Бахари: полнота лба, тонкая вылепленность висков и щек, слегка расширяющаяся морда, гибкие ноздри и маленький рот. Такая точность деталей восхитит натуралиста, но можно опасаться, что это нанесет ущерб художественной ценности всего объекта в целом. Это совсем не так, и если на расстоянии кажется, что физиономия имеет только выражение мягкости и медитативной дремоты, то как только мы подходим ближе, она приобретает вид умного внимания. Кажется, что глаз становится больше и следит за входящим посетителем, морда сжимается и трепещет, как будто вынюхивая запах. Скульптор, вместо того чтобы следовать традиции и полировать камень как можно тщательнее, проявил уважение к тонким бороздкам резца, и играющий на них свет порой создает иллюзию мурашек, пробегающих по коже. Тело столь же точного сложения, грудная клетка узкая, плечи тонкие, позвоночник длинный и напоминает седло, ноги длинные и стройные, бедра жилистые, бедра выпуклые, вымя развито лишь слегка. Задняя часть обработана с невероятной точностью. Вопреки обычаю, шерсть красно-коричневая, темнее на спине, светлее, рыжевато-коричневого оттенка, переходящего в белый, на брюхе; она испещрена черными пятнами, похожими на цветы с четырьмя лепестками, которые мы сочли бы искусственными, если бы в современных египетских стадах не было животных суданского происхождения с похожими отметинами. По этим пятнам они узнают среди телок года ту, в которой Хатхор соизволила воплотиться и которой следует поклоняться до тех пор, пока она остается на земле.

III

Она была, прежде всего, божеством мертвых. Здания, разбросанные по этому углу некрополя, не были посвящены исключительно богам живых; это были часовни при царских гробницах, некоторые из которых, как Монтухотпу, примыкали к гробнице, в то время как другие, как, например, гробница королевы Хачопсуиту, были перенесены на другую сторону горы, в Бибан-эль-Молук. Правители иногда молились и приносили подношения богам, иногда были связаны с ними и принимали участие в их жертвоприношениях. Хатхор, правительница Запада и владычица небес, стала в результате стечения идей, причины которых можно понять, владычицей душ и *двойников*: таким образом, она играла очень важную роль в местах, где совершалось поклонение ее вассалам. Пройдитесь по залам большого храма с террасами, и вы неоднократно встретите ее с фигурой и позой, которые она принимала в оратории, открытой Навиллом: она приемная мать, чье молоко Тутмос и Хачопсуиту жадно впитывают. Вскармливание суверена грудью было не простой языковой метафорой, воплощенной и запечатленной на камне, а материальным актом, заимствованным из обычаев египетского права и заключительной формальностью церемоний усыновления. Женщина, у которой не было сына, который увековечил бы ее память, и которая желала иметь его, после прочтения предварительных отрывков должна была предложить одну из своих грудей, по всей вероятности, по праву, выбранному ею юноше или мужчине; он зажимал сосок губами на несколько секунд и, делая вид, что кормит, становился для нее сыном. Среди полумцивилизованных народов, где преобладает этот обычай, не требуется, чтобы женщина была или все еще состоит в браке: только молодая девушка, которая обзаводится ребенком с помощью этого метода, прикрывает грудь тонкой тканью перед прохождением церемонии. Если, таким образом, Тутмос III или, в результате узурпации, Аменот II был изображен стоящим на коленях у правого соска Хатхор, он хотел таким образом доказать, что она была его божественной матерью, и самодовольная манера, с которой она дает ему свое молоко, достаточно показывает, что она признала законность его притязаний.



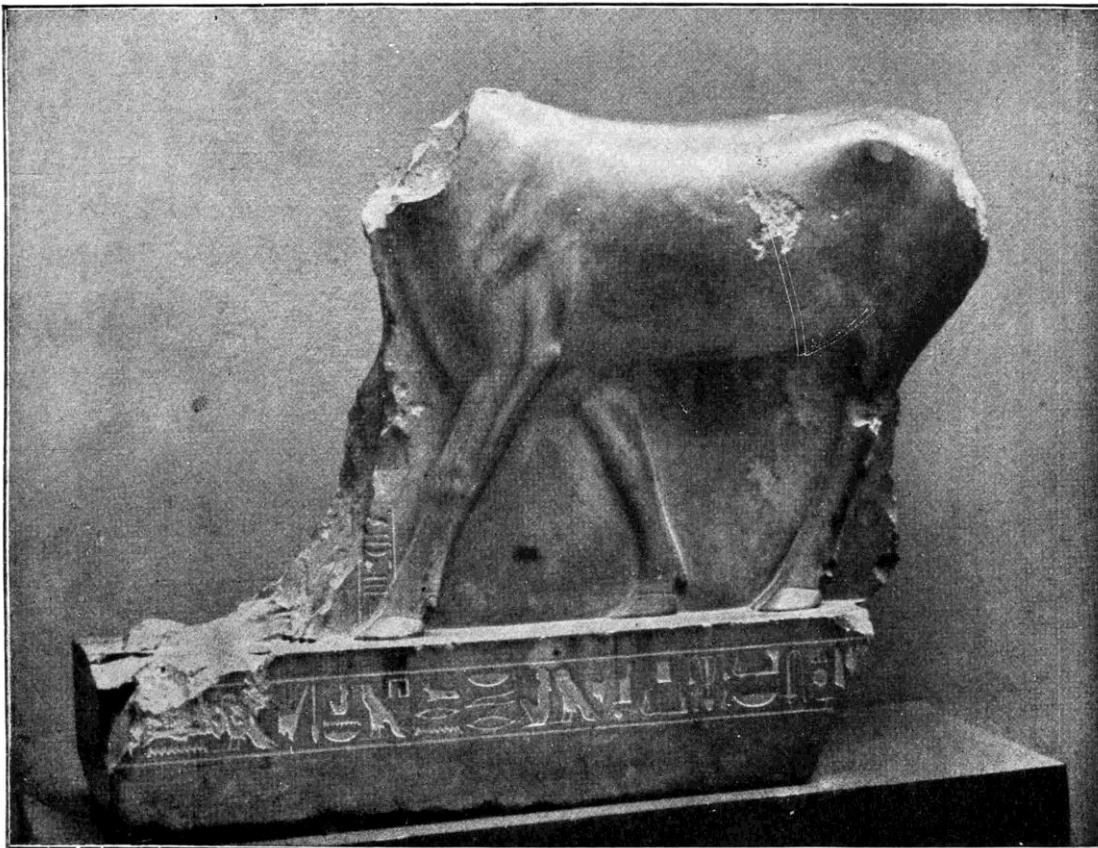
НЕИЗВЕСТНАЯ ФИГУРА И КОРОВА ХАТХОР.

Но это только половина идей, высказанных группой, и нам остается определить значение цветущих лотосов, которые стоят справа и слева. Как владычица Запада и земля, в которых обитали умершие, она принимала различные формы в зависимости от провинций. На Севере люди представляли ее в образе одного из тех прекрасных платанов, которые растут среди песков на границах Ливийской пустыни, ставших зелеными и густыми из-за скрытых вод, посланных им притоками Нила. Таинственный путь, ведущий к берегам Запада, приводит *двойников* к ее ногам; как только они появляются, божественная душа, поселившаяся в сундуке, высовывает половину или все свое тело и предлагает им вазу, полную чистой воды, и поднос, уставленный хлебами. Если они принимали ее дары — а они едва ли могли отказаться от них, — они сразу признавались, что являются ее вассалами; им больше не разрешалось возвращаться к живым, но перед ними открывались области загробного мира. В номах Саида, где ее представляли в виде коровы, она обитала на плодородном болоте, расположенном на склонах Ливийских гор; всякий раз, когда *двойник* подходил к его краю, она вытягивала голову из травы навстречу ему и требовала его почестей, а когда он платил, позволяла ему войти в царство погребальных богов. 186-я глава [54](#) "Книги мертвых", очень любимая набожными людьми времен второй Фиванской империи, посвящает нас в этот миф, а предшествующая ей виньетка показывает нам сцену такой, какой ее представляли египтяне: красные или желтые склоны горы, пучки водных растений, корова, совещающаяся с усопшим. Фараон, заказавший нашу группу, или, скорее, скульптор — выполнивший ее, объединил общую для всех идею с царской концепцией усыновления богиней, и он выразил результат этого настолько полно, насколько позволяли процессы его искусства. Он превратил болото в две стройные грозди лотоса и обозначил два главных момента усыновления с помощью двух маленьких царственных фигурок и их атрибутов. Первый, как мы видели, носит костюм фараонов и имеет черную плоть; стоя вертикально под мордой животного, он обращен лицом к зрителю. Аменот II только что подошел к корове и обратился

к ней с молитвой, в которой он заклинает ее помочь ему в его путешествии в поисках вечных городов; его цвет указывает на то, что он все еще раб смерти, но богиня уже зачислила его в число своих приверженцев и представляет вселенной как своего возлюбленного сына. Покончив с формальностями, он проскальзывает сквозь зелень, опускается на колени и, сминая сосок в руке, жадно прикивает к нему губами. Это заключительный обряд усыновления, а также залог его возвращения к нормальному существованию. Едва он проглотил первые глотки молока, как жизнь вливается в его вены; художник изобразил его обнаженным, как новорожденного младенца, и раскрасил его плоть в красный цвет, цвет жизни.

IV

Каждая из двух форм Хатхор, приветствующих мертвых, не ограничивается провинцией, в которой она родилась. Постепенно они распространились по всей стране, не без того, что пережили разные судьбы. Хатхор на дереве была предназначена для изготовления папирусов, стел и барельефов. Первая идея едва ли подходила для создания скульптуры, и самый умный скульптор постеснялся бы изобразить из камня большое дерево, богиню, затерявшуюся в ветвях, человека, молящегося перед деревом и перед богиней. Но она нашла применение в живописи, и некоторые виньетки, в которых она выражена в превосходных копиях "Книги мертвых" или на стенах фиванских гипогеев, показывают нам, каким замечательным образом дизайнеры новой империи использовали ее. Ничто не может быть более разнообразным и искусным, чем отношения, которые они устанавливают между женщиной и платаном, с одной стороны, и умершим человеком - с другой. Иногда его сопровождает его душа, большой ястреб с человеческой головой и руками, который подражает его малейшим жестам: в то время как *двойник* принимает эликсир молодости в сложенные ладони, душа отводит ручеек в сторону для собственной пользы и жадно пьет из него. Цвет придает композиции очарование, и копии предмета, которые можно увидеть в Шейх Абд-эль-Гурне в гипогеех XVIII и XIX династий, заняли бы почетное место в наших музеях, если бы было разрешено отделать их и поместить на отдельные панели.



ПЕТЕСОМТОУС И КОРОВА ХАТХОР.

"Хатхор на болотах" полностью соответствовала обычным условиям создания скульптуры, и если в некоторых местах возникали серьезные трудности, я указал, как фиванские мастера преодолевали их. Она стала довольно частой темой для студий, и в Каирском музее есть три примера. Они меньше, чем группа Дейр-эль-Бахари, и не объединяют две концепции поклонения и усыновления. Следовательно, отсутствует лотос и посвящающая фигурка у коровьего вымени. Это дело простых частных лиц, которые не имели права объявлять себя детьми богини. Если бы они попытались прикоснуться к груди Хатхор, они бы узурпировали одну из привилегий королевской семьи; тогда они появляются только один раз в каждой группе, стоя или присев на корточки перед грудью. В одном из них, сделанном из серого сланца и достигающем почти четырех с половиной футов в длину, жертвователю лишился головы и шеи и обеими руками поднимает перед собой стол для пожертвований; корова также обезглавлена.⁵⁵ На пьедестале не видно следов надписи, но композиция относится к первому сайтскому периоду. Это произведение, хотя и не самое посредственное из всех, что можно было найти, лишено оригинальности; это работа искусного подмастерья, у которого не было личного вдохновения, и он только знал, как добросовестно применять формулы школы. Вторая группа находится в желтоватом известняке. Оно не достигает и трех футов в длину и пострадало больше, чем предыдущее.⁵⁶ У животного была разрушена не только голова, но и хвост и одна из задних ног. Мужчина изуродован до такой степени, что от него осталась только одна нога, доказывающая нам, что он стоял на коленях. Он нес стол для подношений. Надпись, выгравированная на краю пьедестала, сообщает нам, что его звали Петесомтуз, и это имя вместе со стилем возвращает нас к сайтскому периоду, возможно, к периоду персидского владычества. Композиция, кроме того, достаточно грубая, и она не заслуживала бы никакого внимания, если бы интерес к предмету не компенсировал ее незначительность как произведения искусства.



ПСАММЕТИХ И КОРОВА ХАТХОР.

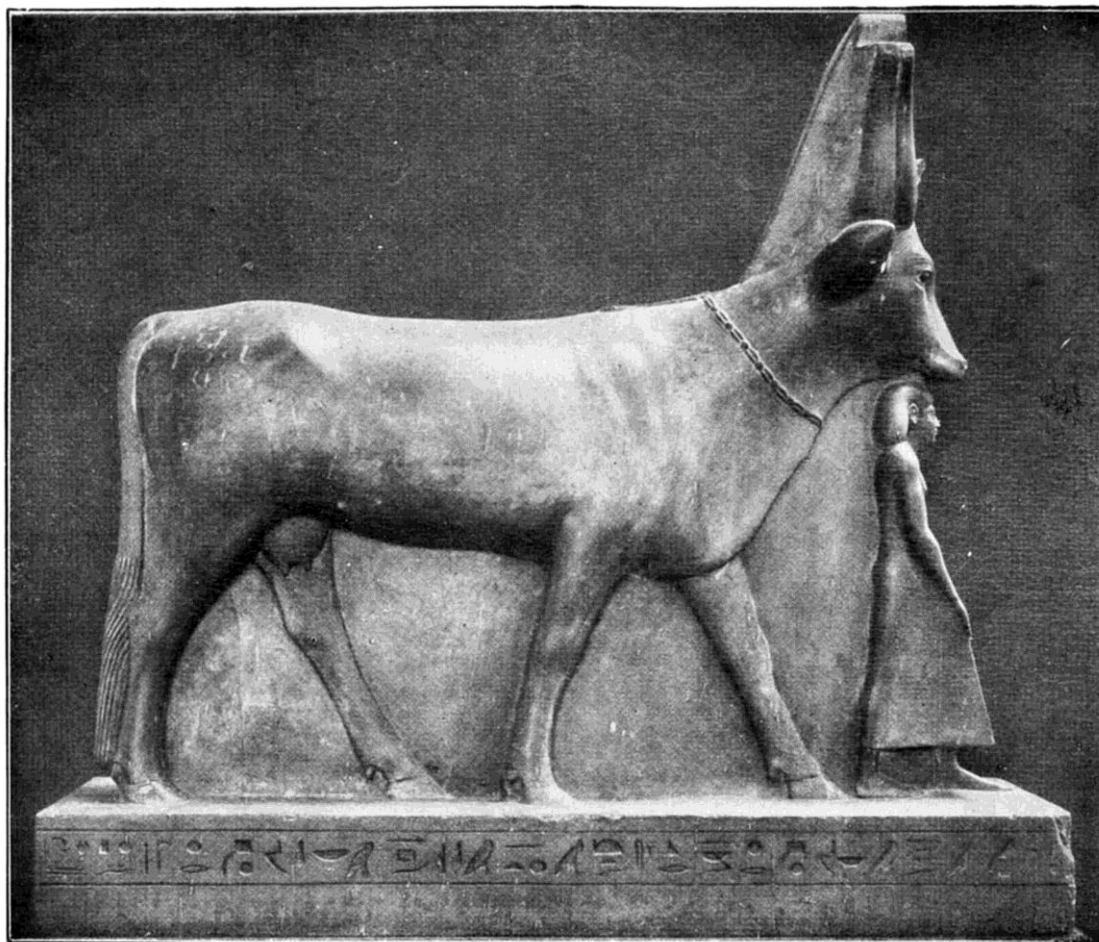
Вид на три четверти.

Третье праздновалось с момента его открытия. Оно находится в зеленом сланце, чуть более трех футов в длину и меньше его в высоту. Он был найден Мариеттой в Саккаре пятьдесят лет назад в гробнице некоего Псамметиха, современника первого Нектанебо.⁵⁷ К нему прилагались две прекрасные статуи Осириса и Исиды,⁵⁸ которые составляют славу Каирского музея, и мы наверняка обязаны ими одному и тому же художнику. Поза коровы такая же, как и у Дейр-эль-Бахари; как и у нее, головной убор выполнен в виде солнечного диска с уреем, увенчанным двумя длинными перьями, но *монахиня*, закрепленная на шее цепочкой, плотно прилегает к позвоночнику. Псамметих стоит под изголовьем, спиной к груди, его руки свисают поверх фартука, с тем же жестом покорности, что и у Аменота II. Помимо его имени и протокола, надписи содержат молитву о его счастье, обращенную к великодушной Хатхор. Твердость материала помешала скульптору полностью освободить хрупкие детали: ноги и брюхо коровы утоплены в камне, как и спина и ступни человека; головной убор поддерживается полуконусом, вделанным в заднюю часть шеи, а уши укреплены прокладкой, которая удваивает их толщину. Скульптору, смущенному необходимостью сохранения массы лишнего материала, пришла в голову гениальная идея изобразить нижние конечности как барельеф. Он спроектировал их с каждой стороны панели, поддерживающей живот, так что у Хатхор два профиля грудной клетки и двойное количество ног. Он так ловко расположил это переизбыток ног, что с первого взгляда это незаметно, и требуется некоторое усилие мысли, чтобы убедиться в его существовании. Но, несмотря на эти эксцентричности, работа отличается редким совершенством. Никогда еще с таким твердым камнем не манипулировали с большей гибкостью; очертания имеют резкость, которую не смогла предотвратить вся виртуозность исполнения, но лепка тел и лиц, как животного, так и человека, отличается непревзойденной деликатностью, и все это дышит безмятежностью, смешанной с меланхолией. Как произведение скульптуры животного, это лучшее, что дошло до нас в сайтском искусстве.

V

Тем не менее, он проигрывает по сравнению с группой сланцев времен Аменота II. Мифологический элемент менее преобладает, и голова выигрывает от того, что ее не обрамляют два пучка водных растений: но если религиозная условность менее обременительна, художественная условность и условности студии выступают гораздо более очевидным образом. Группа Саккара принадлежит к мемфианской школе, и, как и почти во всех продуктах этой школы, в форме есть что-то искусственное и безличное. Хатхор - символическая корова, полуабстрактный тип египетских коров, тип, который в глазах мемфианцев воплощал идеал земной или священной коровы: она обладает элегантностью, но также мягкостью и довольно безвкусной кротостью, которые отличают человеческие фигуры. Хатхор из Навилля, напротив, принадлежит к фиванской школе и обладает характеристиками, которые я описал выше.⁵⁹ Королевская мастерская, откуда она пришла, подчинялась теологическим законам, и ей запрещалось каким-либо образом изменять типы, которые на протяжении веков были определены для раскрытия концепций народной традиции или ученой догмы, но она пыталась сохранить их выражение настолько близким к жизни, насколько позволяли обряды. Художник, создавший Мемфиан Хатхор, выбрал рисунок из своих карикатур и перенес его на камень, не потрудившись исправить банальную чистоту, имитируя животное из священного стада. Скульптор, которому мы обязаны

фиванской Хатхор, напротив, сохранив ритуальное расположение частей и скопление символов, поместил их на настоящую корову, возможно, на корову, которая на данный момент воплощала богиню в соседнем храме царицы Хачопсуиту. Представьте ее без символического окружения, которое он был вынужден ей придать, — тяжелого головного убора, пучков лотоса, двух статуэток фараона, — и вы получите доброе материнское создание, которое мирно идет на пастбище и по пути наблюдает за всем своими глазами, пытливыми и мечтательными одновременно. Ни Греция, ни Рим не оставили нам ничего, что могло бы сравниться с ними; мы должны обратиться к великим скульпторам животных наших дней, чтобы найти столь же реалистичное произведение.



ПСАММЕТИХ И КОРОВА ХАТХОР.

С правой стороны группы.

XII СТАТУЭТКА АМЕНОФИСА IV (лувр)

Первоначально статуэтка была частью группы. Нижняя часть была довольно искусно отреставрирована в наше время: верхняя часть происходит из коллекции Соли, 60 г. и, как и большинство предметов этой коллекции, была найдена в Фивах. Он представляет

Аменофиса IV из XVIII династии, первого по времени фараона, которого мы привыкли называть королями-еретиками.

При беглом осмотре мы поражаемся тому, насколько она отличается от дошедших до нас королевских статуэток. Фараоны обычно сидят с поднятой головой, твердым бюстом, в позе чопорного достоинства, которая не лишена величия. Здесь царственная чопорность почти полностью исчезла. Голова слегка наклоняется вперед, бюст опускается, кажется, что тело, бессильное удержаться на ногах, вот-вот соскользнет с сиденья; непринужденность позы полностью гармонирует с характером человека. Спина слегка округлая, бедра больше, чем подобает мужчине, живот и грудная клетка накачанные; груди круглые, как у женщины, одутловатый торс покрыт складками жира, лицо слабое и добродушное. При всем этом художник отказался от эстетических правил, обычных в Египте. Если бы не неудобный угол, образованный рукой, держащей скипетр и хлыст, и плохое исполнение кисти, лежащей на левом бедре, его работу можно было бы назвать превосходным образцом того, что добросовестный скульптор мог сделать в лучшие моменты фиванского искусства между Тутмосом III и Сетуи I.



АМЕНОФИС IV.

Лувр.

Я не верю, что в длинной череде фараонов есть принц, с которым современные ученые обращались так плохо, как с ним, и по поводу которого они дали больший простор своему воображению. Сначала округлость его тела и выпуклая грудь заставили принять его за женщину: долгое время Шампольон называл его королевой и лишь с трудом убедился в своей ошибке. Позже Мариетту показалось, что он распознал в нем внешние признаки евнуха. Современные памятники приписывают ему жену и детей, и мы можем найти способ

примирить это смущающее потомство с новой теорией. Достаточно предположить, что, женившись и став отцом четырех дочерей, он отправился на войну с одним из тех африканских племен, которые сохранили до наших дней обычай кастрировать своих пленников: попавшись к ним в руки, он оставил бы их такими, какими мы его видим. Некоторые египтологи обвинили его в идиотизме, более умеренные считают его фанатиком. Рожденный от матери-иностранки, белой Таи, воспитанный ею в поклонении ханаанским божествам, он едва вззошел на трон, как пожелал официально заменить поклонение Амону поклонением солнечному диску, египетское имя которого, Атон, возможно, напомнило ему сирийское имя Адони или Адонаи. Эта история хорошо придумана, но мне она кажется более чем сомнительной. Были выдвинуты два доказательства иностранного происхождения Таи: розовый цвет ее щек и любопытная форма имен, используемых в ее семье. Плоть египетских женщин всегда была окрашена в бледно-желтый цвет: если Таия розовая, то это потому, что она была красивее их и, следовательно, экзотического происхождения. Аргумент был убедительным, но повторять его сегодня недопустимо. Ибо было обнаружено, что во времена Аменофиса II и Аменофиса III художники в течение нескольких лет использовали розовые тона для изображения своих персонажей, как мужчин, так и женщин, и подтверждение этого факта лишает какой-либо ценности рассуждения, сделанные на основе цвета Таи. На памятниках у Таи розовая кожа, потому что того требовала мода того времени, а не потому, что она обладала светлым цветом лица северянки. Что касается имен членов ее семьи - Иоаа, Туаа, - то они, на мой взгляд, не азиатские. Несомненно, они построены не на фиванский манер, но их находят, и многие подобные им, в гробницах Древней империи. Далекие от доказательства ханаанского или ливийского происхождения, они возвращают нас к древнейшим периодам истории Египта и указывают на мемфисское или гелиополитское происхождение.

Если, как все указывает, Таиа не иностранка, у нас больше нет причин искать мотивы, побудившие Аменофиса IV запретить поклонение Амону за пределами Египта. На самом деле религия Атона, которую он исповедовал, является местной по своим формулам и церемониям. Атон - это солнечный диск, сияющий шар, зажигающийся каждое утро на востоке, чтобы гаснуть каждый вечер на западе; для некоторых теологов это было видимое тело, в котором Ра, бог солнца, *по преимуществу*, был душой; для других - действительный бог, а не сияющее проявление бога. Фиванское жречество приняло первую теорию, которая лучше соответствовала его монотеистическим тенденциям, и развило ее до предела: оно спланировало воедино все формы божества и признало в нем только аспекты, различные состояния одного и того же существа, которое было душой Солнца, Амонрой. Школы Мемфиса и Гелиополиса, более древние, чем школы Фив, оставались более тесно связанными с древним политеизмом и интерпретировали его доктрины в более материальном смысле. Факт, который до сих пор никто никогда не приводил, неопровержимо доказывает, что поклонение Аменофиса IV Атону было связано с поклонением солнцу, которое практиковалось в Гелиополисе: верховный жрец Атона, верховный глава царской религии, носил то же официальное имя и те же титулы, что и Ра в Гелиополисе.

Однако, если памятники говорят нам, что поклонение Атону было формой древнейшего поклонения Ра, они пока что не помогают нам определить детали, в которых оно отличалось. Солнечный диск Аменофиса IV, верховного бога Атона, узнается по лучам, оканчивающимся руками, которыми он протягивает руки к земле: руки размахивают изогнутым крестом и приносят жизнь всему, что существует. Я не уверен, что Аменофис IV изобрел этот образ: мне нравится думать, что в этом, как и во всем, он был обязан следовать традиции. Молитвы, сопровождающие фигуру бога, церемонии, совершаемые от его имени, - все египетские; они

демонстрируют тот характер серьезности, а иногда и вольности, который необходимо соблюдать в Дендере и во всех местах, где не правит мрачный миф о мертвом Осирисе. Барельефы, сохранившие для нас его облик, могли бы послужить иллюстрацией к картине великого праздника Бубастис, нарисованной Геродотом.

Сказав это, можно спросить, какие мотивы побудили Аменофиса IV отрицать богов своих предков и принять гелиопольскую религию. Следует сразу отметить, что его отец, Аменофис III, уже подавал пример особой привязанности к поклонению солнцу, отличному от поклонения Амону: тогда мы можем полагать, что Аменофис IV в детстве воспитывался в особой преданности Ра, и что позже, как естественный результат своего раннего образования, он захотел навязать своим подданным свое любимое божество. Но я не думаю, что религиозная вера была единственной или даже главной причиной его жестокого преследования жрецов и сторонников Амона; вероятно, главная причина была в политике. Амон был, прежде всего, покровителем Фив: он создал величие фиванских династий, а они, в свою очередь, возвысили его над всеми его соратниками. Завоевания в Сирии и Эфиопии не прошли бесследно для Египта в целом, но они были особенно выгодны Амону; большая часть добычи перешла в его казну, его жрецы занимали государственные должности, а его главный пророк был высшим лицом империи после правящего монарха. Была ли при Тутмосе IV попытка, подобная той, которая передала последних Рамессидов понтификам Амона и возвела на трон Хрихора? Я не знаю; но я полагаю, что желание уравновесить их власть сильно повлияло на благосклонность, проявленную Аменофисом III к другим божествам, и что явное желание свергнуть не только Амона, но особенно его духовенство, побудило Аменофиса IV выдвинуть Атона на первое место. Он не отказывался ни от каких средств, которые могли бы привести к успеху. Поскольку судьба Амона была неразрывно связана с судьбой Фив, до тех пор, пока Фивы были столицей, Амон и его жрецы сохраняли верховенство. Аменофис IV, сменив свое имя, которое было исповеданием веры в превосходство Амона, на имя Хунатон, “великолепие Атона”, основал новую столицу, которую он назвал городом Атон; он установил там новое жречество, которым щедро одарил, а затем стер имя Амона со всех памятников по всему Египту и даже в Фивах. Но поклонение Амону пустило слишком глубокие корни в этой стране, а его жрецы были слишком могущественны, чтобы царь мог одержать над ними верх. Когда он умер, его преемники отказались от борьбы: Атон вернулся в неизвестность, его город опустел, а имя царя, запрещенное жреческой ненавистью, исчезло вместе со зданиями, на которых оно было выгравировано.

Его попытка не обошлась без влияния на искусство. Некрополь Эль-Амарны сообщил нам имена двух скульпторов, которые помогли украсить город за время его недолгого существования. Их работы отличаются от более ранних большей свободой композиции и, в частности, большим реализмом в воспроизведении персонажей. Музей Аменофиса IV в Лувре воздаст должное их таланту; он тем более ценен, что их работы, подвергшиеся жестокому обращению со стороны фиванской реакции, стали большой редкостью. У нас есть некоторое количество более или менее изуродованных барельефов, но очень мало статуй; статуя в Лувре пока является уникальным произведением в своем роде.

XIII

ЧЕТЫРЕ КАНОПЫ, НАЙДЕННЫЕ В ДОЛИНЕ ЦАРЕЙ В ФИВАХ 61

Среди главных предметов, обнаруженных Теодором Дэвисом в 1907 году в Долине царей, в тайной комнате, где был похоронен фараон-еретик Хуниатону с оборудованием, частично состоящим из предметов, принадлежавших его матери Тийи, есть четыре алебастровых сосуда-канопы редкого совершенства исполнения даже для того периода. Корпус баночки немного длиннее, чем обычно, тонкий у основания, выпуклый наверху, с лаком, одновременно ненавязчивым и приятным для глаза. На нем была выгравирована надпись, и, насколько можно судить по месту, которое он занимал, это было обычное посвящение божествам, защищающим внутренности; но ее стерли, затем место разгладили и подкрасили в цвет окружающей части. Подкраска выполнена с таким мастерством, что мы можем лишь кое-где, под прозрачным стеклом, угадать несколько следов старинного письма. Четыре крышки выполнены в форме человеческой головы, очень изящной головы, обрамленной коротким париком с тесными рядами маленьких плоских локонов: на лбу красовался золотой урей, ныне исчезнувший. Поскольку лицо у жертвы безбородое, а все оборудование, кроме гроба, носит имя Тийи, канопы были приписаны королеве. Я не разделяю этого мнения; я утверждаю, что они принадлежали фараону и что мы должны увидеть в них его подлинный портрет.



КОРОЛЬ ХУНИАТОНУ.

Голова-канопа из алебаstra, найденная в Фивах.



КОРОЛЬ ХУНИАТОНУ.

Голова-канопа из алебастра, найденная в Фивах.

Ни один человек, видевший четыре головы рядом, не усомнится в том, что они представляют одного и того же человека. Незначительные различия, которые можно заметить между ними, вызваны несущественными техническими деталями, или трещинами в камне, или действием влаги, или иным способом, которым время обработало материалы, из которых были сформированы глаза. Брови состоят из полоски голубой эмали, инкрустированной по краю дуги, а глаз, собственно так называемый, также обозначен синей полоской, которая включает в себя роговицу из белого известняка, обрамленную красным в уголках, и радужную оболочку из черного камня. У некоторых бровь исчезла. У других опала радужная оболочка, в результате чего ослеп один или оба глаза, или, поскольку весь глаз был смещен, глаз был выдвинут вперед, как если бы человек страдал от начинающегося экзофтальмического зоба. Результатом являются очень разные выражения лиц, но под ними

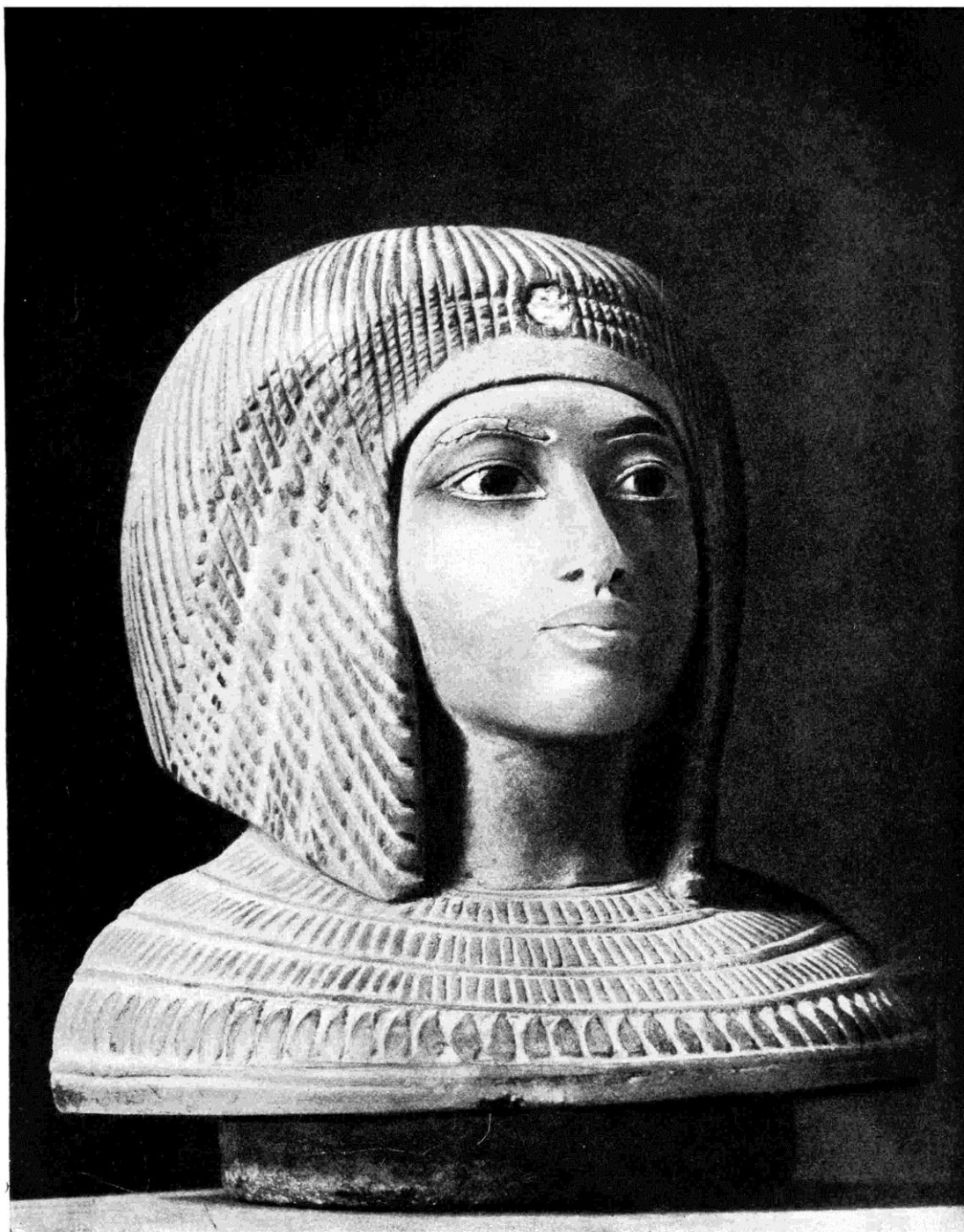
быстро распознается одно и то же лицо: удлиненный овал, довольно тонкий внизу, несколько узковатый лоб, прямой нос, тонкий там, где он соединяется с лицом, и вздернутый на конце, почти как у Рокселаны, тонкие широко раскрытые ноздри, тонкие и нервные по бокам, короткая верхняя губа, маленький, но полный рот, костистый подбородок, заостренный и тяжелый, соединенный с шеей довольно резкой линией. Ни одна из голов не пострадала полностью от времени, и одна из них лишилась носа, но по счастливой случайности, редкой в археологии, лучшей по составу является та, которая пострадала меньше всего: если эмаль век отсутствует, глаза целы, а эпидермис без царапин. Я не думаю, что в египетской скульптуре того периода существует более энергичная или живая физиономия: рот закрыт, как будто для удержания слов, которые хотят вырваться наружу, ноздри раздуваются и трепещут, глаза пристально и откровенно смотрят в глаза посетителя. С возрастом алебастр приобрел тусклый цвет лица великих египетских дам, всегда защищенных вуалью, которую солнце никогда не может опалить. Так что неудивительно, что многие, глядя на них, должны были почувствовать, что это головы женщины, и, зная обстоятельства находки, вообразили, что видят самую знаменитую женщину, которая когда-либо была в Египетской империи, вдовствующую царицу Тийи.



КОРОЛЬ ХУНИАТОНУ.

Голова-канопы из алебаstra, найденная в Фивах.

Строго говоря, это вполне возможно, поскольку, с одной стороны, головной убор и ожерелье, в которые вписывается шея, характерны для обоих полов, а с другой, черты лица, более подчеркнутые, чем обычно у женщин, не настолько, чтобы подходить только мужчине; однако при непосредственном сравнении их с портретами Тийи мы вынуждены признать, что сходство незначительное. До нас дошли два их типа. В первом, который, безусловно, самый частый, ее лицо было переделано и символизировано в мастерских Фив в соответствии с обычной формулой для цариц. Колоссальная группа Мединет Хабу, недавно перевезенная в Каирский музей, является, пожалуй, лучшим примером. Там, в соответствии с правилами, у Тийи круглое, правильное лицо, миндалевидные глаза, красивые щеки, прямой нос, улыбающийся рот и нормальный подбородок: в ней есть что-то, что не позволяет нам спутать ее с другими принцессами ее эпохи, но она не сохранила ни одной из особенностей, составляющих ее настоящую физиономию. Это уже не относится к наиболее индивидуальному образцу второго типа - голове из мыльного камня, которую Петри обнаружил в Синае и которая сейчас находится в Каирском музее. Правое крыло парика отсутствует, а нос раздавлен неудачным ударом по левой ноздре, не потеряв, однако, ничего из своей существенной формы; картуш, выгравированный спереди головного убора, сообщает нам название, и на первый взгляд портрет производит впечатление хорошего сходства. Это не лестно. Если мы хотим в это верить, Тийи представила расовые характеристики берберов или женщин египетской пустыни: маленькие глаза, сморщенные на висках, нос с широким кончиком и презрительно вздернутыми ноздрями, тяжелый, надутый рот с опущенными уголками, нижняя губа оттянута назад из-за скошенного подбородка, как у полу-негритянки: один только скошенный подбородок не позволяет нам идентифицировать ее с оригиналом наших каноп. У них, безусловно, есть семейное сходство, и иначе и быть не могло, ибо, если я прав, речь идет о матери и сыне, но в сыне следует отметить различия, которые отличают его от типа, столь ясно изображенного в статуэтке Петри. Этот шрифт, напротив, сохранился в первоизданном виде в замечательной головке из крашеного дерева, которая перешла в коллекцию герра Симона из Берлина. Мы могли бы даже сказать, что это преувеличение, и что глаза более раскосые, скулы более выступающие, нос более агрессивный, мышцы для улыбки более заметны, рот и подбородок ближе к рту и подбородку негритянки. Я полагаю, что это одна из внучек Тийи, которая стала королевой после падения династии еретиков: ее головной убор, который первоначально принадлежал частному лицу, впоследствии был изменен, чтобы получить знаки отличия королевской семьи. Была ли она замужем за Хармхаби, за Рамзесом или за Сетуи Первым? Расхождение между группой, к которой она принадлежит, и группой Канопических сосудов достаточно велико, чтобы заставить нас отказаться от идеи, что они представляют одного человека. Кроме того, наши канопические скульптуры имеют только один урей на лбу, как это принято у королей, в то время как у других есть двойной урей, который затем становится этикетом у королей. У этого правила есть исключения, и поэтому я не буду делать из него слишком строгих выводов, но отсутствие второго урея не менее убедительно свидетельствует в пользу мнения, что наши канопические головы принадлежат мужчине, а не женщине.



КОРОЛЬ ХУНИАТОНУ.

Каирский музей.

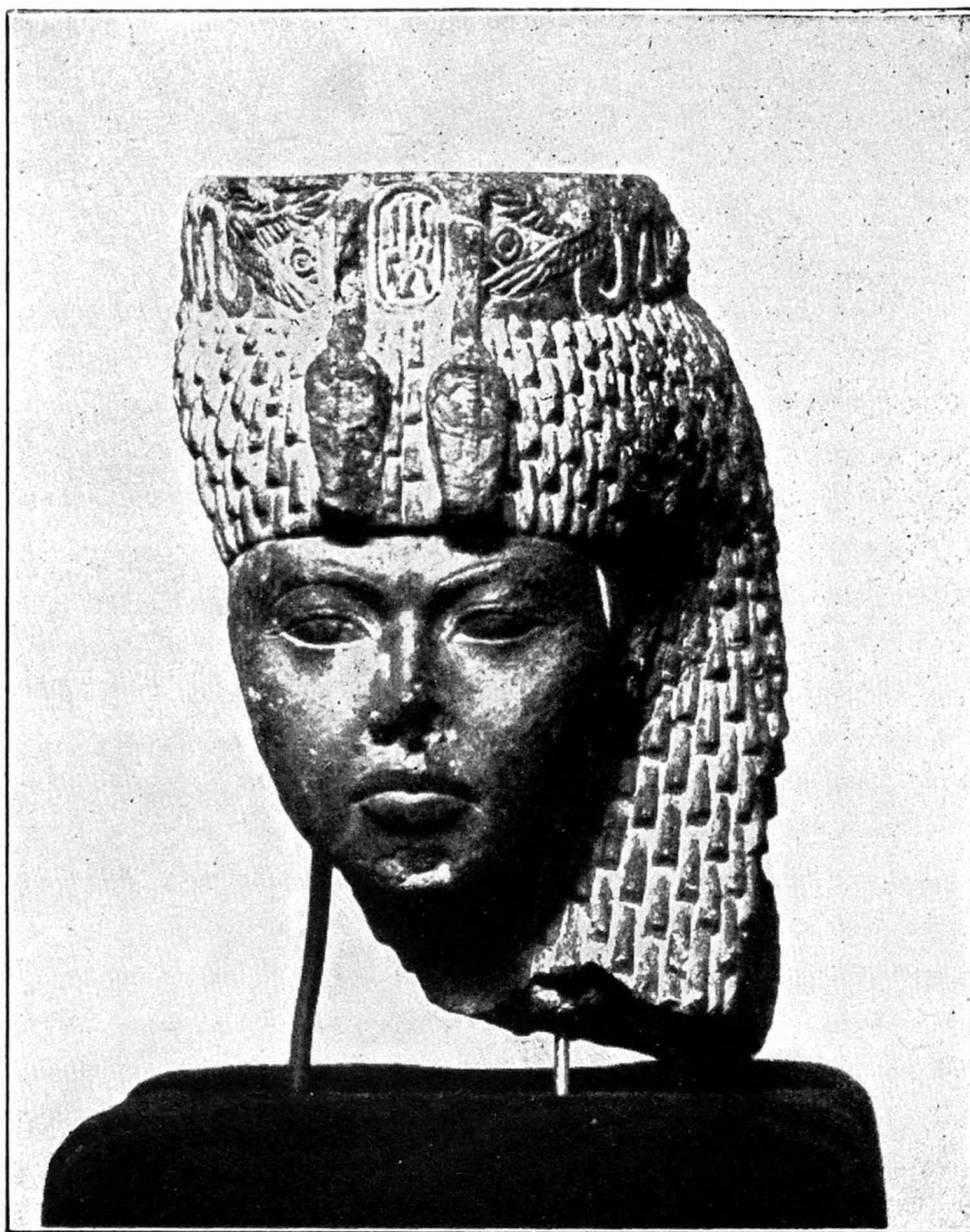


КОРОЛЬ ХУНИАТОНУ.

Голова-канопы из алебаstra, найденная в Фивах.

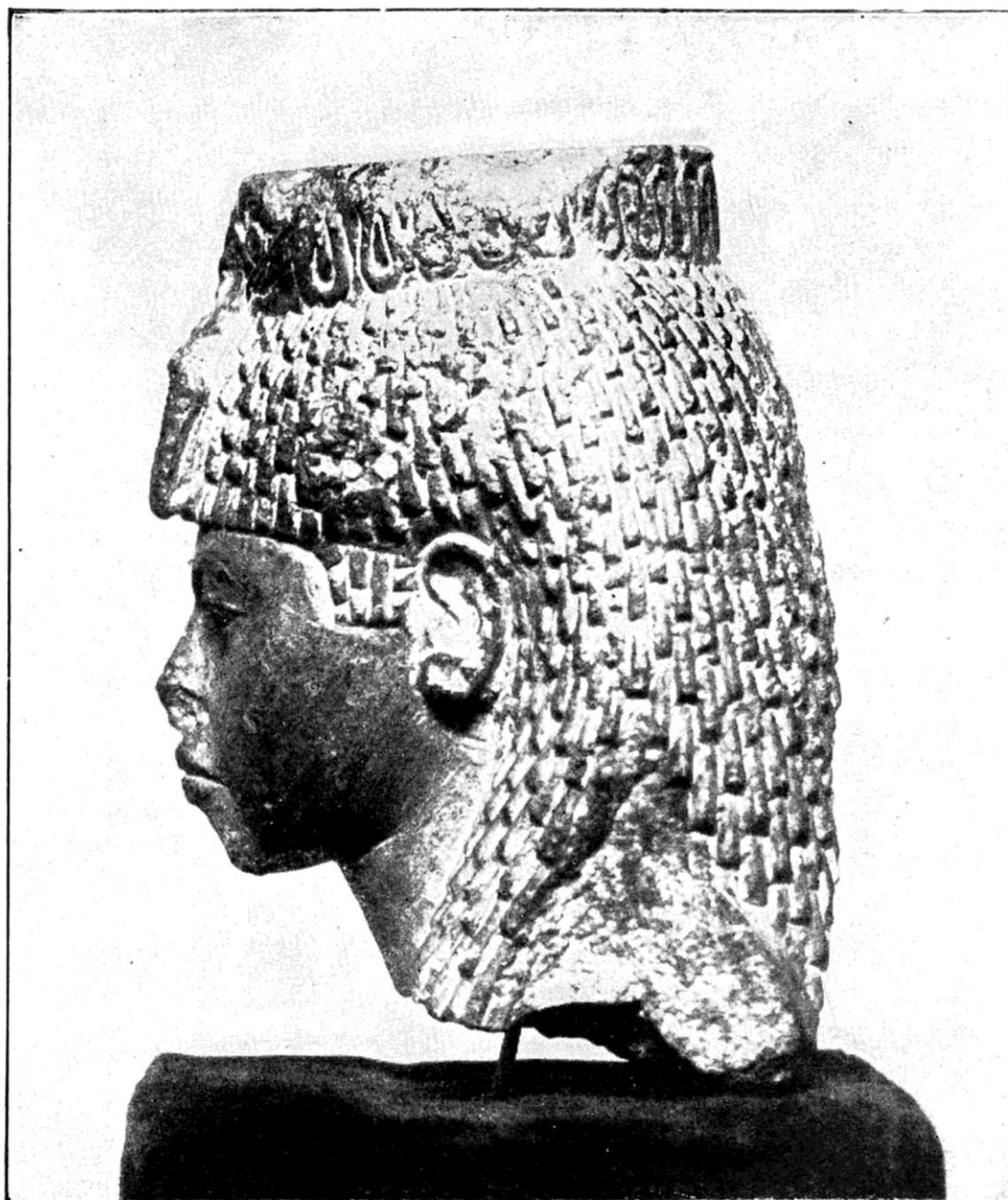
Если, однако, это портреты человека, обстоятельства их обнаружения вынуждают нас заявить, что это, должно быть, король Хуниатону; но как нам убедиться в этом, если вспомнить гротескный силуэт, который придали ему скульпторы Эль-Амарны? Если бы они поверили, он был бы физически чем-то вроде дегенерата, высокого, слабого, с бедрами и грудью, как у женщины, бесформенной шеей, нелепой головой, плоским, почти несуществующим лбом, огромным носом, уродливым ртом, массивным подбородком.⁶²Ему, по-видимому, понравились эти карикатуры, и его друзья, подражая ему из желания польстить, более или менее изменили форму своих тел, чтобы они были похожи на него. Документы разного происхождения доказывают, однако, что он не был или не всегда был той странной фигурой, которую ему приписывают. Только в Лувре есть два таких свидетеля. Первая, которая попала в Музей на заре его существования, - это очаровательная статуэтка

из желтого мыльного камня. Король сидит, но у него отсутствует нижняя часть ножек, которые современный реставратор искусно заменил. Он носит *куфе* со свисающими концами, бюст обнажен; в правой руке он держит крючковатый посох и священный хлыст - эмблемы королевской власти; левая рука лениво вытянута вдоль бедра. Тело молодое, мускулы гибкие и толстые, и хотя он немного сутулится, у него не та приземистая поза, которую мы так хорошо знаем. Лицо и шея несколько худощавы и содержат черты, которые, преувеличенные позже, почти естественным образом стали карикатурными. Фактически, это изображение молодого царя, изваянное в Фивах в то время, когда он был всего лишь Аменофисом IV, но когда он потребовал, чтобы его представили таким, каким он был, или таким, каким он видел себя, без привязки к общепринятому типу фараона. На втором изображении, статуе, от которой остались только голова и плечи, он на несколько лет старше. Он вооружен для войны, и его слишком тонкая шея согнулась под тяжестью шлема, как будто отныне не в состоянии его поддерживать. Это профиль барельефов Эль-Амарны с закругленным позвоночником и особым изгибом, выступающим вперед головой; лоб, нос и рот отличаются от лба статуэтки только тем, что они тоньше. Гипсовая маска в Каирском музее, которая, по мнению Петри, была отлита на трупе сразу после смерти монарха, но которая, несомненно, является студийной моделью, свидетельствует о состоянии физиологической дегенерации, которого раньше не существовало. Это правда, что в нем представлены истощенные черты барельефов и их костлявая текстура, но без крайних преувеличений. Когда речь шла о статуе, скульптор запрещал себе вольности, которые его коллеги, которым было поручено украшать гробницы, позволяли себе по отношению к мастеру: он изображал его таким, каким он был в данный момент, и физиономия была достаточно оригинальной, чтобы он был уверен, что из нее всегда получится произведение, которое привлечет внимание зрителей.



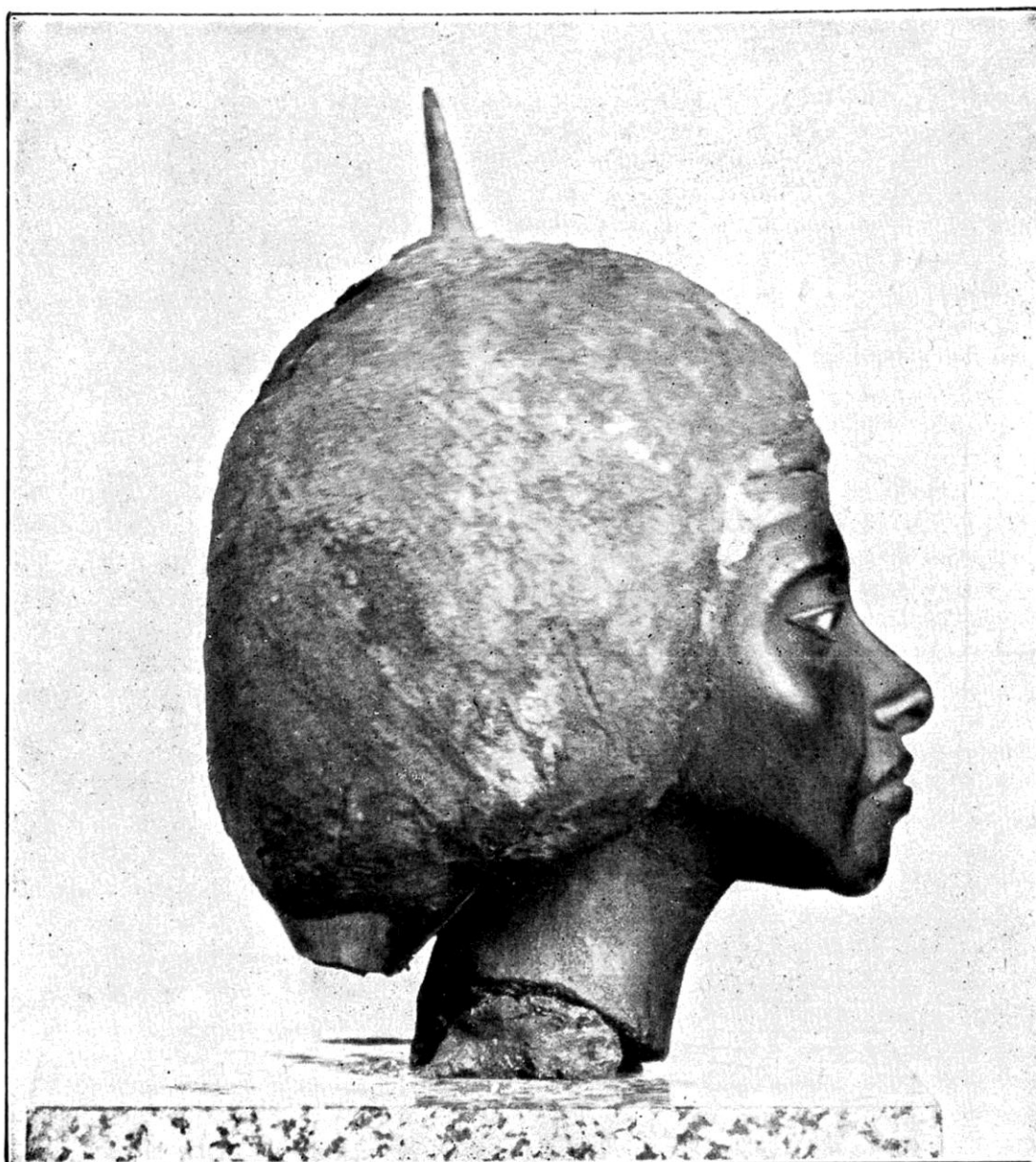
КОРОЛЕВА ТИЙИ (АНФАС).

Каирский музей.



КОРОЛЕВА ТИЙИ (ПРОФИЛЬ).

Каирский музей.



ПРИНЦЕССА ИЗ СЕМЬИ ТИЙИ (ПРОФИЛЬ).

Расписное дерево. Берлин, коллекция М. Джеймса Саймона.



ПРИНЦЕССА ИЗ СЕМЬИ ТИЙИ (АНФАС).

Расписное дерево. Берлин, коллекция М. Джеймса Саймона.

А теперь давайте сравним каждый из этих фрагментов с нашими Канопическими головками. Профиль Хуньятону в шлеме не такой четкий, как у них, возможно, из-за ушибов, которым подверглась поверхность камня во время длительного пребывания во влажной почве, где селитра была в изобилии, но каждый из элементов может быть наложен и скорректирован абсолютно удовлетворительным образом: лоб, нос, глаза, рот, подбородок: просто кажется, что художник, создавший головы-канопы, видел свою модель в лучшем состоянии, чем статую. Сходство, хотя и менее полное, со статуэткой из желтого мыльного камня все еще очевидно. Ни один непредвзятый наблюдатель, имея перед собой серию, не может прийти к какому-либо иному выводу, кроме того, что перед нами портреты одного и того же человека. Не считая небольших различий, вызванных резцом, между группой статуй и лучшей из наших голов не больше расхождений, чем между этой и тремя найденными с ее помощью. Расхождение есть только в одном пункте: у двух статуй голова более или менее наклонена вперед; у Канопических сосудов она выпрямлена без слабости. Минутное размышление покажет, что иначе и быть не могло. Как бы сильно мы ни были тронуты красотой работы, мы

не должны забывать, что наши четыре головки принадлежат не к чистому искусству, а к промышленному искусству, и что их назначение налагало особые правила на мастера, который их вырезал. Это были прозаические крышки для сосудов, в которые помещались внутренности фараона, и было необходимо, чтобы средняя ось так называемой вазы точно совпадала с осью крышки. Необходимо было установить равновесие между двумя составляющими кувшина-канопы; скульптор должен был выпрямить горлышко своей модели и, следовательно, исправить впечатление усталости, создаваемое статуями, придав им видимость бодрости. Если мы рассмотрим портреты Хуниатону и его преемников в присутствии врача, то некоторые анатомические детали, которые на первый взгляд нас не волновали — впадина висков, косой разрез глаз, сужение ноздрей по бокам, сжатие рта, вытягивание шеи, — приобретают этиологическое значение, о котором археолог был далек от того, чтобы подозревать. Доктор Бай, изучая вместе со мной лица Хуниатону, Туатанкхаману и Хармхаби, диагностировал более или менее выраженные симптомы чахотки. Если Хуниатону умер от этой болезни в возрасте тридцати лет, нам не нужно сильно удивляться.



КОРОЛЬ ХУНИАТОНУ.

Лувр.

Я не настаиваю на такого рода исследованиях, в которых я некомпетентен, и оставляю читателю решать, доказал ли я личность человека, представленного нашими четырьмя главами, как личность Хуниатону, ересиарха. По крайней мере, одно из них является

шедевром, а остальные обладают качествами, которые обеспечивают им высокое место в глазах знатоков, но к какой из великих египетских школ мы должны отнести их? Мы можем колебаться между двумя: Фиванским, к которому принадлежало большинство художников, заполнявших тогда королевские лаборатории, и Гермополитанским, в провинции которого находилась Эль-Амарна, любимая резиденция монарха. Несомненно, именно последняя школа работала над гипогеями и создавала скульптуры. Мы находим в них его недостатки: резкую, грубоватую композицию, склонность к карикатурному изображению человеческого облика и множеству комических эпизодов; но также и его хорошие качества: гибкость, движение, жизнь, свободу исполнения. Несколько фигур в альторельефе, которые избежали разрушения, например, те, что сопровождают две большие передние стелы, выполнены в том же стиле, что и барельефы, но мы не находим в них ни одной из характеристик, которые, как мы отметили, присущи памятникам Лувра или нашим канопам. Точно так же, как другие демонстрируют незаконченный, изношенный вид, эти тщательно отделаны до мельчайших деталей: это идеальная точеная работа и высокий лоск фиванских мастеров, а также их сильная, достойная манера позирования фигуры и выражения физиономии модели. Всякий, кто видел статуи Тутмоса III, Аменотеса II, так называемую Тайю и Туатанкхаману в Каирском музее, ни на минуту не усомнится в том, что наши четыре головы принадлежат к одной и той же школе: они принадлежат к фиванской школе, и более конкретно, я думаю, к той части фиванской школы, которая несколькими годами позже украсила храм Гурна, Мемнониум в Абидосе и гипогей в Сетуи I.



КОРОЛЬ ХУНИАТОНУ.

Фрагмент каменной статуи. Лувр.

XIV

Голова ФАРАОНА ХАРМХАБИ

(Музей Булак)

Все это состоит примерно из десяти экспонатов, собранных в 1860 году в одном из залов Карнакского храма и скрепленных гипсом, хорошо это или плохо, одним из работников Музея. Цементирование не всегда производилось со строгой точностью, и один из самых крупных фрагментов, тот, что образует центр головного убора, немного смещен от перпендикуляра. В прошлом году я пытался исправить неловкость реставратора, но безуспешно; если бы была предпринята попытка разделить плохо соединенные куски, был бы риск превратить их в порошок. Но неровности в соединении достаточно незначительны, чтобы не повредить общему виду. В своем нынешнем состоянии это просто изуродованный бюст царя с уреем и двойной короной на лбу; сломанный предмет, прислоненный к левой стороне, является концом служебного посоха, увенчанного головой барана, эмблемой Хнума или фиванского Амона. Если мы хотим составить некоторое представление о том, на что было похоже тело, достаточно взглянуть на любую из статуй с эмблемами, украшающих музей, например, на статую Рамзеса II в Булаке⁶³ или на статую Сетуи I в Лувре.⁶⁴ Царь стоял, прислонившись спиной к чему-то вроде колонны, покрытой надписями, и держал в руке посох: так он выглядел на некоторых религиозных церемониях, когда сопровождал ковчег Амона-Ра по залам и внутренним дворам храма. То, что осталось от иероглифических легенд, не дает никакого названия. Мариетта испытывала искушение признать в нем Менефтаху, сына Рамзеса II,⁶⁵ но он нигде не объяснил мотивов, которые привели его к такому отождествлению. Мрачный оттенок черного гранита портит первое впечатление, но при осмотре, пусть даже поверхностном, вскоре становится очевидной тонкость работы. Голова под огромным челом полна очарования и изящества. Лицо молодое, с выражением нежной меланхолии, редким среди фараонов великого фиванского периода. Нос прямой, тонкий и хорошо прилегает ко лбу; удлинённый глаз приподнят к вискам. Широкие, полные губы, слегка сжатые в уголках, как будто для улыбки, смело очерчены. Подбородок почти не утяжелен весом искусственной бороды. Каждая деталь обработана с таким мастерством, как если бы скульптор манипулировал с мягким камнем, таким как известняк, а не с одним из материалов, которые создают все возможные препятствия для резца. Уверенность исполнения доходит до того, что зритель забывает о сложности работы, чтобы думать исключительно о ее внутренней ценности. Жаль, что египетские художники не подписывали свои работы: имя мастера, которому мы этим обязаны, заслуживает того, чтобы дошло до нас.



ГОЛОВА ФАРАОНА ХАРМХАБИ.

Черный гранит.

Осталось выяснить, кем был тот король, чей портрет он нам передал. Когда фараон восставал на трон, скульпторы города, где он тогда находился, Мемфиса, Фив, Таниса или другого, спешили сделать определенное количество копий с его портрета, анфас или в профиль; они немедленно рассылались по провинциям, чтобы его лицо могло повсюду заменять лицо бывшего правителя на строящихся зданиях. Таким образом, в музее Булак у нас есть несколько серий царских голов, некоторые из которых были обнаружены в Танисе,⁶⁶ некоторые в Фаюме,⁶⁷ другие в Мемфисе,⁶⁸ которые показывают, какова была процедура в подобном случае. Этот тип, однажды тщательно зафиксированный, не менялся на протяжении всего правления. Рамзес II, которому было почти сто лет, когда он умер, после шестидесяти семи лет правления сохранил черты молодого человека даже на своих последних памятниках. Правило содержит множество исключений, особенно когда речь идет о статуях, заказанных в одной из столиц страны и выполненных художниками, которые могли видеть своего героя вблизи и зафиксировать изменения, произведенные временем на его лице. Из двух хефренов, выставленных в Булаке, один молодой и улыбающийся,^{69-летний} другой старый и опечаленный возрастом.⁷⁰ Но если и есть примеры государей, которые, рано взойдя на трон, иногда изображались такими, какими они были в разные периоды своей жизни, я не знаю ни одного, кого скульпторы омолодили, когда они взошли на трон в позднем возрасте. Голова статуи, о которой мы здесь говорим, принадлежит молодому человеку, почти юноше, и этого мне достаточно, чтобы исключить Менефтах. Менефтаху было по меньшей мере пятьдесят лет, когда он наследовал своему отцу, ⁷¹ и его портрет, который можно увидеть в Карнаке, никоим образом не напоминает персонажа, изображение которого сохранилось на статуе Булак. Другие принцы XIX и XX династий, Сетуи II, Сифтах Менефтах, Аменмесес, Сетинахт, о которых у нас есть лишь несколько плохих портретов, заслуживают похвалы не больше, чем их великие предшественники Сетуи I или Рамзес II: беспокойные времена, в которые они жили, едва ли допускали создание тщательно составленных произведений. Как и Менефтах, Рамзес I был слишком стар при восшествии на престол, и, кроме того, у нас есть его портрет в Гурне. И, более того, стиль произведения на первый взгляд напоминает стиль туринских статуй, принадлежащих к XVIII династии, и тогда мы должны *априори* исключить определенное количество статуй, точным описанием которых мы располагаем. Ни Ахмосис I, ни Тутмосис, ни Аменхотпу не имеют ничего общего с нашим персонажем; и по еще более веской причине мы не можем распознать в нем характерную физиономию Хунатона и Аи. Переходя от одного исключения к другому, мы приходим к ограничению выбора тремя принцами: Туатанкхамону, Санахтом и Хармхаби. У Санахта было лишь эфемерное правление; Туатанкхамону оставил нам лишь незначительные памятники; Хармхаби, напротив, по-видимому, был одним из самых важных государей своего времени. Молодым человеком при восшествии на престол он восстановил храмы Амона, разграбленные его предшественниками-еретиками, и восстановил египетскую власть, которая на мгновение ослабла в Сирии и Эфиопии. В прошлом и этом годах я убрал мусор с двух пилонов, которые он построил и украсил в Карнаке; его портрет высекался на них множество раз, и очертания сохранились достаточно хорошо, чтобы мы могли увидеть в барельефах "король барельефов" оригинал бюста Булака. Я приписываю статую, останки которой нашла Мариетта, Хармхаби, греческому оруженосцу.

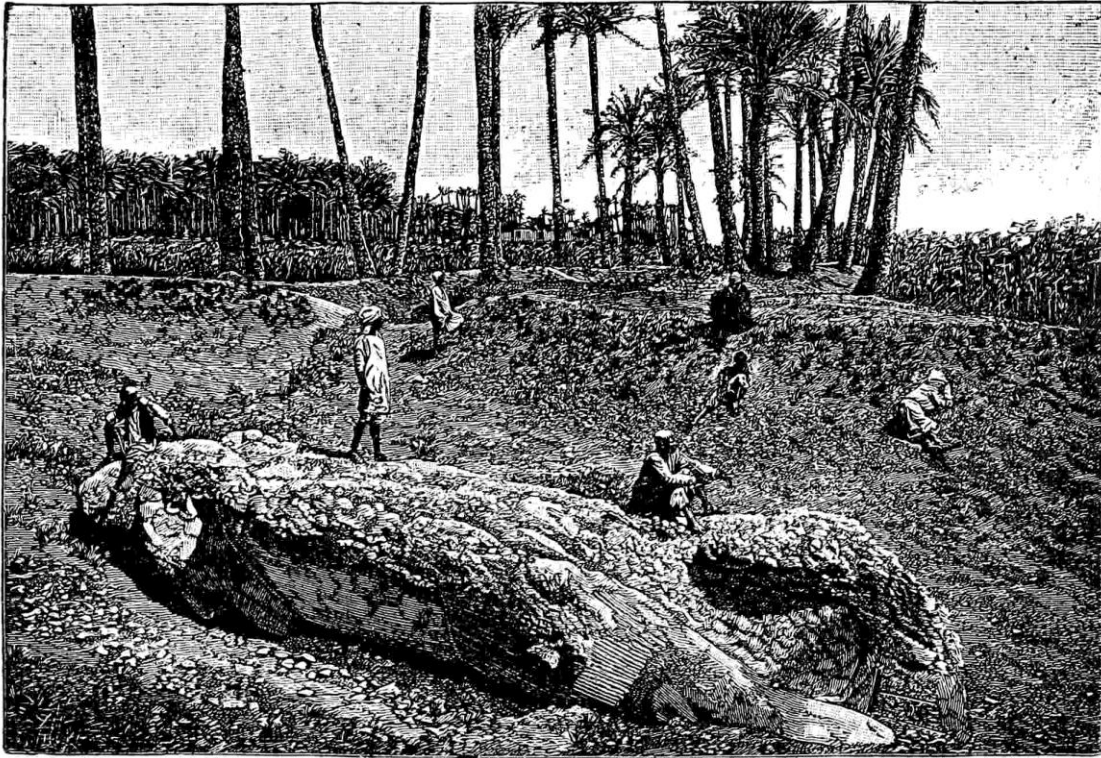
В заключение я могу заметить, что при тщательном изучении фрагментов не обнаруживается следов того, что они были разбиты молотком; статуя не была разрушена рукой человека, как

в случае с некоторым количеством памятников в Карнаке. Великое землетрясение 27 года до н.э., которое привело храм Амона почти в то состояние, в котором мы его видим, обрушило потолки залов; все предметы под ним пострадали от блоков или архитравов, которые затем были с силой сброшены на землю и раздавлены под тяжестью руин. Наш Хармхаби не избежал общей участи: потребовалось огромное терпение Мариетты, чтобы восстановить то небольшое, что у нас осталось от него.

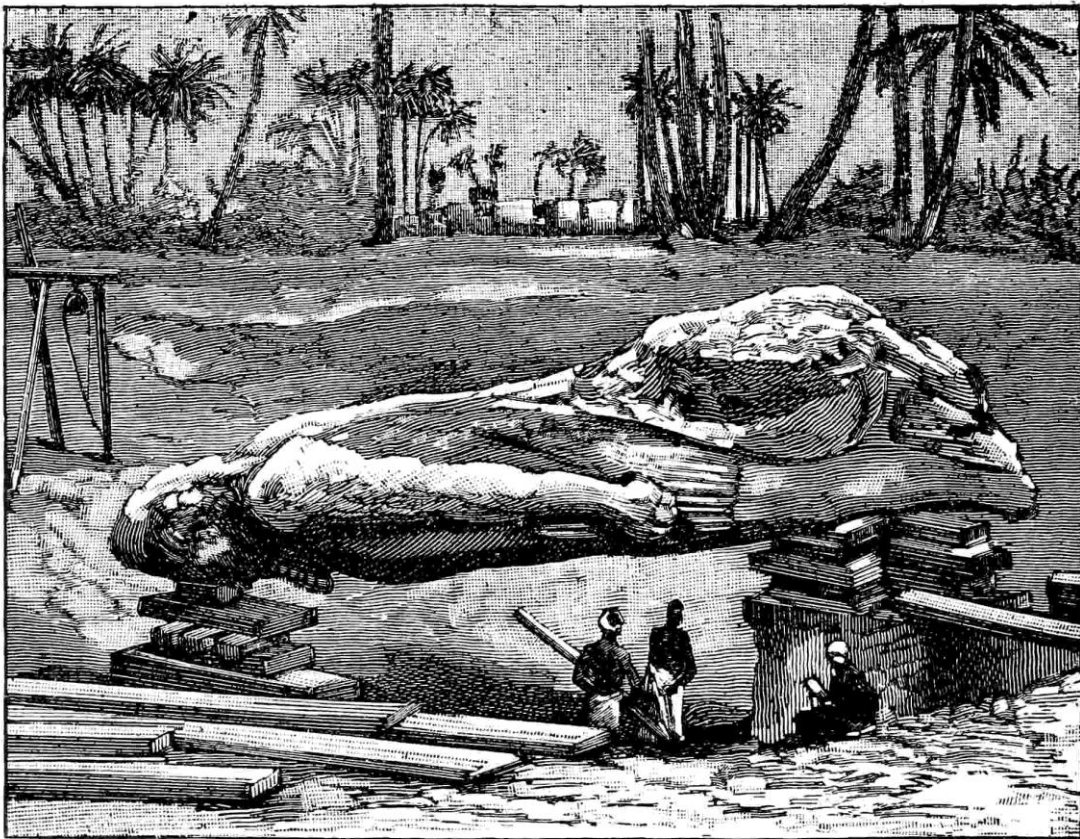
XV

КОЛОСС РАМЗЕСА II В БЕДРЕЧЕНЕ 72

Сесострис Рамзес II, восстановив части великого храма Фтах в Мемфисе, который граничил со священным озером с запада и юга, приказал воздвигнуть перед дверями колоссы, призванные увековечить его память и его черты для всех, “кто придет после него на землю, жрецов, магов, писцов”, и кто должен возносить молитвы богам от его имени. Ризничие, назначенные гидами для непосвященных, и драгоманы, которые демонстрируют чудеса Египта, никогда не упускают случая привлечь внимание туриста к этим статуям; это дает им возможность рассказать какую-нибудь забавную историю, подобную тем, что собраны Геродотом и переданы им нам как достоверная история. Однажды Дарий I захотел освятить свое изображение по соседству, но верховный жрец воспротивился его намерению: “Сесострис, - сказал он, - покорил все народы, которые тебе повинуются, и в придачу скифов, которым тебе так и не удалось причинить большого вреда. Тогда нет никаких причин, по которым ваш памятник должен быть установлен рядом с памятником фараону, которого вы не превзошли и не сравнялись с ним!” Когда Мемфис пал и стал христианским, слава о колоссах угасла. Когда он погиб и его храм Фтах был разобран камень за камнем для строительства Каира, их выбросили и по большей части измельчили на точильные камни, откуда они поступили в печь для обжига извести. Однако одна из них, сброшенная со своего пьедестала и лежавшая лицом вниз на земле, была засыпана мусором и по счастливой случайности спасена от разрушения. Обнаруженный Кавильей в начале девятнадцатого века, он имел счастье нравиться путешественникам и был обязан им тем, что избежал мании разрушения, которая владеет феллахами.



НАПОЛОВИНУ ПОГРЕБЕННЫЙ КОЛОСС РАМЗЕСА II.



КОЛОСС РАМЗЕСА II, ВЫХОДЯЩИЙ ИЗ-ПОД ЗЕМЛИ.

Все европейцы, в свою очередь, посетившие Египет, восхищались им. Он расположен на обочине тропинки под пальмами Бедречена, на дне грязной канавы. Во время затопления статуя заполняется водой и покрывает ее на несколько недель; затем она постепенно

появляется снова, сначала плечо и нога, затем бюст и лицо, пока вся она снова не окажется высоко и сухой в своей яме. Фараон стоял, прогуливаясь, руки прижаты к бокам. Имя Рамзеса II можно прочесть на картуше, выгравированном на пряжке пояса, которым была застегнута его нижняя юбка. Селитра разрушила одну сторону лица и тела, но того, что осталось, достаточно, чтобы показать совершенство работы. Профиль - как у молодого Рамзеса, с низким лбом, большим орлиным носом, довольно крупным ртом и надменным выражением лица. Основание находится на некотором расстоянии, а еще дальше, к югу, деревянный колосс поменьше, обломки стен и фрагменты статуй указывают на расположение древних покоев. Пальмовый лес, который процветает на этом месте, затрудняет раскопки и мешает нам реконструировать план. Здание или группа зданий, которые украшал наш колосс, располагались на южном берегу священного водоема, на котором в канонические дни совершались мистерии Фтаха и мемфианских богов. Несмотря на длительный период времени, аллювиальным отложениям не удалось полностью заполнить озеро. Это место отмечено заметной впадиной, и земля, которая его заполняет, вместо того чтобы быть засаженной финиковыми деревьями, засеяна кукурузой; это похоже на квадратный бассейн, края которого оттянуты книзу от окружающей земли. Подъем реки частично восстанавливает первоначальный вид этого места, но обрамлявшие его портики и пилоны исчезли; их заменили группы больших деревьев, под которыми расположена деревня Телль-эль-Ханзир.

Похоже, что Мохаммед-Али ранее передал Рамзеса II Англии; этот факт точно не доказан, и для того, чтобы определенно признать это, потребовался бы более серьезный авторитет, чем один или несколько "Путеводителей путешественников по Египту". Англичане не воспользовались сомнительной традицией демонтировать колосса: они удовлетворились тем, что установили его снова. Им не удалось с первой попытки, и две попытки, предпринятые г-ном Дж. Гарвуд и Андерсон потерпели достаточно позорную неудачу. Генерал Стивенсон, долгое время командовавший армией, добился большего успеха. Сначала у него был амбициозный проект снова поставить статую на ноги, но поскольку подписка, открытая для этой цели, не принесла достаточно денег, он удовлетворился тем, что поднял ее выше уровня затопления. Операции, проводимые майором инженерных войск Артуром Багнольдом, начались 20 января 1887 года.⁷³ Откачав воду, он применил восемь подъемных домкратов различной силы вдоль тела: усилие направлялось попеременно на голову и ноги: как только вся масса поднималась чуть более чем на полтора фута, под нее подсунули огромные балки, и углубление было заполнено битыми черепками, собранными в руинах древнего города, измельченными на мелкие кусочки и взбитыми так, чтобы образовалась компактная подстилка. Работа была закончена 16 апреля. Сейчас колосс лежит на спине, лицом к небу. Голову укрывает пентхаус; толстая кирпичная стена окружает ее и защищает от взглядов любопытной толпы. Его хранитель живет рядом с ним в маленьком двухкомнатном домике, куда его поселил майор Бэгнолд, и он показывает его посетителям только за два египетских пиастра: увидеть его на дне новой воронки, в которую его опускают, стоит около шести пенсов. "Служба антиквариата" использует часть налога для поддержания его в хорошем состоянии. Другой Рамзес из гранита и найденная по соседству стела из Апри, впоследствии были помещены туда и завершили небольшой музей под открытым небом.

Арабы называют колосса *Абу-л-Холом*, отцом Ужаса, подобно великому Сфинксу. Я не знаю, что они думают сейчас, когда он находится под замком в своем вольере, но они действительно боялись его, когда он был, так сказать, на свободе. Древние египтяне верили, что статуи, человеческие и божественные, были одушевлены духом, *двойником*, отделенным от души человека, которого они изображали. *Двойник* ел, пил, даже говорил по нужде и изрекал предсказания; он пережил религию и цивилизацию древних людей, но изменения,

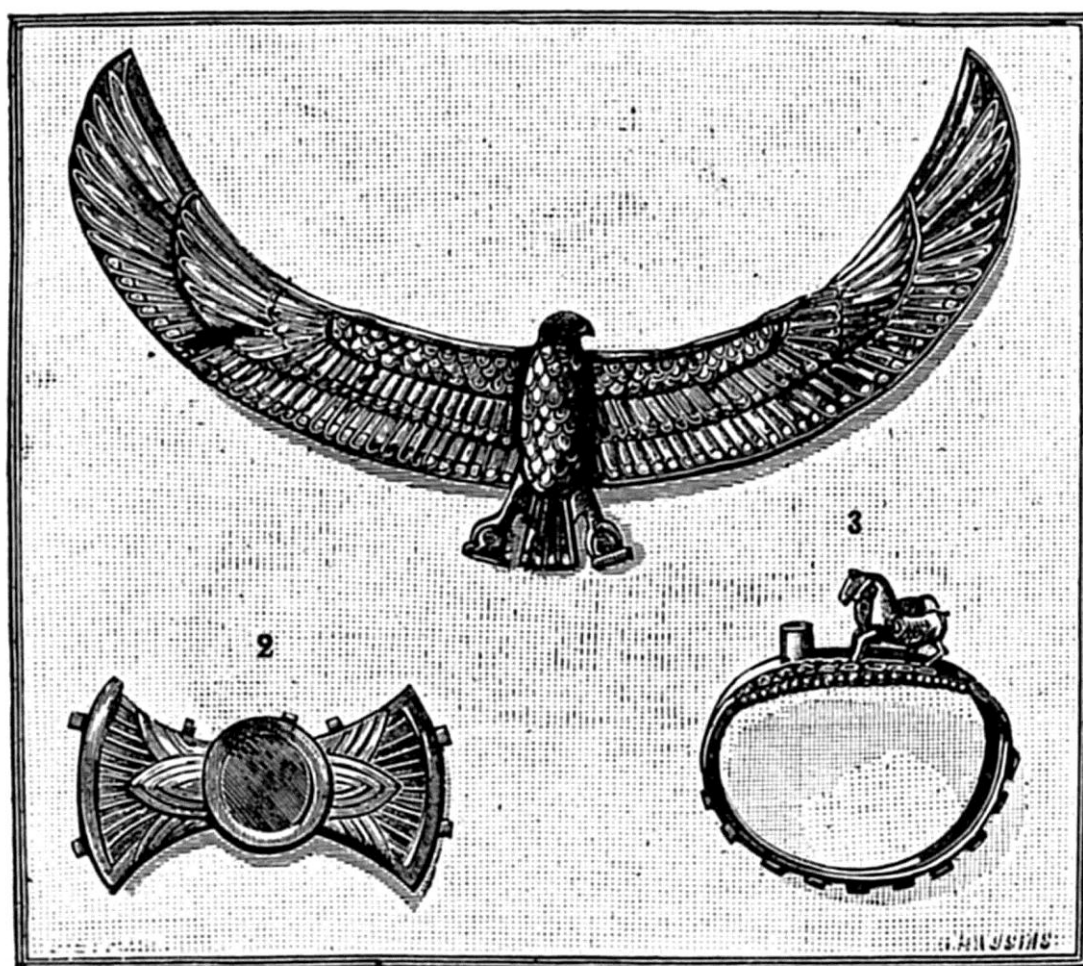
произошедшие вокруг него, похоже, испортили его характер. Он играет злые шутки с теми, кто приближается к его убежищу, ранит их, при необходимости даже убивает их: у арабских писателей есть тысячи историй о людях, которые пострадали из-за того, что неосторожно напали на памятник и дух, который его охраняет. Чтобы сделать *африта* бессильным, нужно уничтожить если не всю статую, то хотя бы ее лицо: вот почему у стольких фараонов были сломаны носы или повреждены лица. Дух Рамзеса II бродил по пальмовому лесу ночью, и поэтому было неосмотрительно появляться поблизости в сумерках. Каждый раз, когда мне приходилось идти этим путем на закате, мой погонщик ослов бормотал молитвы и подгонял свое животное. Однажды вечером, когда я спросил его, не боится ли он какого-нибудь *африта*, он умолял меня хранить молчание, уверяя, что говорить о таких вещах нехорошо и что, если я буду упорствовать, со мной может случиться несчастье. На самом деле мой ослик споткнулся посреди леса и отбросил меня к стволу пальмы: если бы погонщик ослов не поймал меня и не предотвратил удар, я бы разбил себе голову. С тех пор всякий раз, когда заходили разговоры об опасности неуважительного отношения к духу, живущему в статуе, всегда цитировалось то, что случилось со мной. Весь Египет полон аналогичных суеверий, большинство из которых происходят из древних верований и передавались из поколения в поколение со времен фараонов, строителей пирамид.⁷⁴

XVI ЕГИПЕТСКИЕ УКРАШЕНИЯ В ЛУВРЕ 75

В газетах так много писали о сокровищах, обнаруженных в Дахчуре в прошлом году месье де Морганом, что каждый в Европе знает количество, форму и богатство предметов, которые в нем хранятся; но многие ли из тех, кто описывал и справедливо хвалил их, — я не говорю англичан или немцев, но только французы — знают, что в Лувре хранится коллекция лучших египетских ювелирных изделий? Дважды в своей жизни Мариетту посчастливилось найти ряд великолепных украшений большой художественной ценности на царских мумиях: в Серапеуме в гробнице Аписа, похороненного в царствование Рамзеса II заботами одного из сыновей завоевателя, Хамоисита, верховного жреца Фтаха и регента королевства при своем отце, и в Фивах в гробу царицы XVIII династии Аххотпу I, которая при жизни была дочерью, сестрой, женой и матерью. о фараонах. Мариетт, каким бы художником он ни был, очень умело раскрыл интерес к своему открытию и то замечательное представление, которое оно дало о ювелирах семнадцатого и четырнадцатого веков до нашей эры, но дальше этого он не пошел. Он выявил так много памятников, имеющих важное значение для изучения политической истории и цивилизации, что у него никогда не было времени особо останавливаться на второстепенных результатах своих трудов. Драгоценности Аххотпу хранятся в музее Булак, где тысячи туристов любуются ими каждую зиму; драгоценности Серапеума находятся в Лувре и обычно привлекают лишь рассеянный взгляд немногих посетителей, которые бродят по уединенным залам музея Карла X.

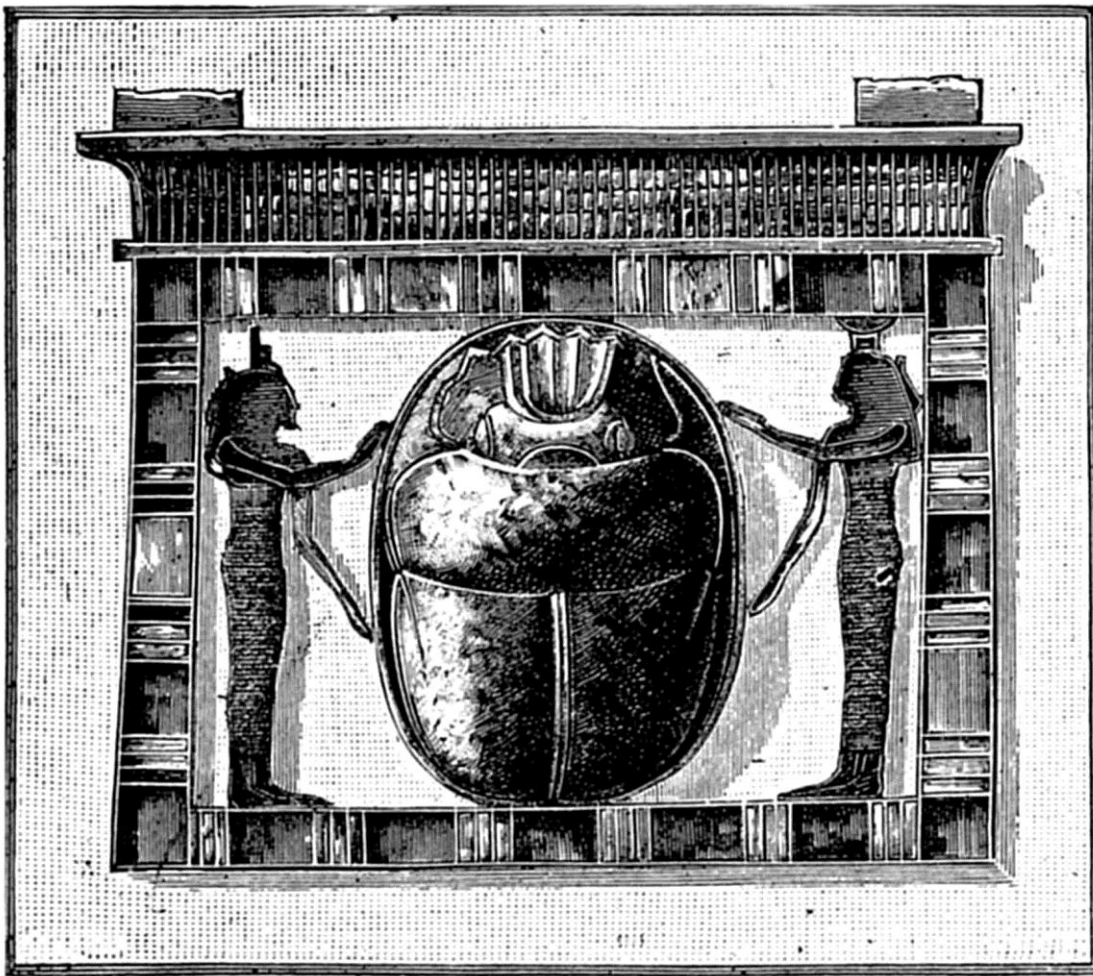
Он заполняет несколько отделений стеклянной витрины, стоящей в центре исторического зала. Сначала мы обращаем внимание на большую золотую маску, к сожалению, поврежденную, и сгруппированные рядом с ней золотые цепочки с пятью и восемью нитями необычайной гибкости и совершенства; амулеты различной формы из полевого шпата, красной и зеленой яшмы и сердолика; скарабеев, пряжку, оливку, маленький столбик во имя Хамоисита. Чуть дальше вторая серия из того же источника включает произведения, пусть и не более законченные сами по себе, более любопытные и более привлекательные для

современного глаза; лорд Псару, присутствовавший вместе с принцем на похоронах Аписа, оказал честь мумии священного быка. Я полагаю, что большинство наших современников имеют весьма смутные представления о том, как египтяне носили драгоценности. Мужчины или женщины, их костюм поначалу был достаточно лаконичным: мужчины прикрывали свои чресла тканью, которая едва доходила до колен и оставляла бюст полностью обнаженным; женщины влезали в облегающий халат, который доходил до лодыжек, доходил до низа живота, обнажал грудь и удерживался на месте двумя бретельками через плечи. Украшения частично служили для того, чтобы скрыть то, что оставалось непокрытым, по крайней мере, у женщин. Ожерелье в несколько рядов охватывало шею и спускалось к возвышению груди; большие кольца были вокруг запястий, верхней части руки и нижней части ноги. Волосы, или, скорее, парик, покрывали спину и половину плеча; квадратная бляшка, подвешенная на цепочке из бус или кожаном ремешке, спускалась под ожерельем в пространство между двумя грудями. Это то, что мы называем грудной клеткой. Он часто выглядит как фасад храма, окруженный тором и увенчанный изогнутым карнизом; портреты богов или священные эмблемы теснились на поверхности, а разбросанные повсюду надписи сообщают нам имя владельца, обычно сопровождаемые благочестивыми формулами.



ЕГИПЕТСКИЕ УКРАШЕНИЯ XIX ДИНАСТИИ.

Лувр.



ЗОЛОТАЯ НАПЕРСНИЦА, ИНКРУСТИРОВАННАЯ ЭМАЛЬЮ.

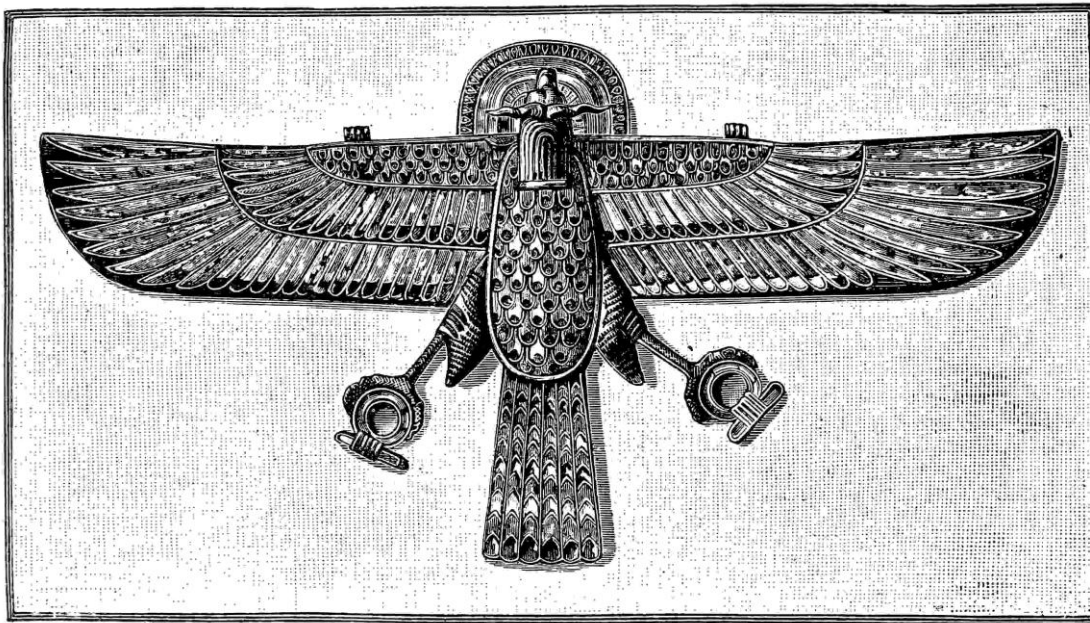
Пряжка псару, должно быть, служила для крепления льняного пояса, который ограничивал набедренную повязку, или ленты, которая охватывала голову и удерживала головной убор на месте. Его пектораль - одна из самых богатых, дошедших до нас. Он выполнен в виде доски из зеленого базальта, отполированной и изваянной с точностью, которая поражает, если вспомнить, насколько несовершенными были инструменты, имевшиеся в распоряжении египтян. Центральный скарабей выполнен с очень высоким рельефом на плоском фоне, а точность моделирования изумительна: мельчайшие детали головы и корсета переданы почти с научной достоверностью. Две женщины, которые, кажется, поклоняются ему справа и слева, - это Исида и Нефтида, две сестры Осириса. Контуры их тел вырезаны на золотом листе, обрамляющем скарабея. Другая пектораль, репродукцию которой я привожу, выполнена менее тонко, но в технике представлены интересные особенности. В нем прорезаны отверстия, а дизайн деталей выполнен перегородками из очень мягкого золота, в которые вставлены скарабей и цветное стекло, которые украшают стойки и карниз паос. Скарабей выполнен из ляпис-лазури, одеяние богинь - из сверкающего золота, обработанное механизмом, имитирующим полосы ткани. Мистический смысл этого рисунка не ускользнул бы от внимания ни одного образованного египтянина. Скарабей олицетворяет сердце и жизнь человека, где пребывает жизнь; это амулет, который гарантирует каждому человеку, живому или мертвому, право собственности на свое сердце. Вот почему его дарили богатым мумиям, если не всем мумиям: иногда его приклеивали битумом к коже трупа на подъеме шеи; иногда его устанавливали в центре грудной клетки, теряясь в толще бинтов на груди. Поскольку каждый египтянин, покидая этот мир, уподоблялся Осирису и становился самим Осирисом, сердце и скарабей считались сердцем и скарабеем Осириса,

за которыми наблюдали Исида и Нефтида, как они наблюдали за Осирисом; отсюда и фигуры двух богинь. Они согревали сердце своими руками, они произносили формулы, которые предотвращали его гибель, они отгоняли злых духов и магов, которые могли завладеть им для своих темных целей. Религия дала художникам тонкий мотив украшения; хотя они никогда не выходили далеко за рамки основной идеи, они с большим мастерством варьировали ее детали и выражение. Женщины иногда стоят, иногда сидят или преклоняют колени; они вытягивают руки перед собой или поднимают их ко лбу, как плакальщицы, или опускают их в знак скорби; скарабей покоится на лодке, цветке лотоса или алтаре, а не парит в воздухе, как на жемчужине Серапеума. Сравнительное изучение всех сцен еще раз подтвердило бы богатое воображение египтян и их умение вносить изменения в самые избитые сюжеты.



НАПЕРСНИЦА РАМЗЕСА II.

Лувр.



НАГРУДНАЯ В ВИДЕ ЯСТРЕБА С ГОЛОВОЙ БАРАНА.

Лувр.

Пектораль в центре принадлежала самому Рамсесу II или, по крайней мере, была выполнена по его приказу и в качестве личного подарка в честь похороненного Аписа: название картуша *Усирмари* помещено чуть ниже фриза и служит, так сказать, центром композиции, заполняющей внутреннюю часть рамы. Сначала изображен ястреб с головой барана, с распростертыми крыльями, которые изгибаются, обрамляя картуш: в когтях он держит печать, эмблему вечности. Ниже крупный урей и гриф расправляют крылья и обхватывают ястреба и картуша во взаимной защите. Две *татуировки* символизируют вечность и заполняют пустые места в украшении в двух нижних углах. Ястреб с головой барана олицетворяет душу солнца, урей и гриф - божества-покровители Юга и Севера: вместе они защищают во всей вселенной царя, чье имя стоит между их крыльями, и, при посредничестве царя, мертвеца, мумия которого носит драгоценный камень.

И здесь фигуры выполнены на золотых панелях, инкрустированных цветной пастой или небольшими кусочками ограненных камней. В целом все богато, элегантно, гармонично. Три основных мотива возрастают пропорционально по мере того, как они спускаются к нижней части картины, в соответствии с превосходно рассчитанной прогрессией. Тускло-золотой картуш занимает центр; под ним ястреб образует первую полосу радужных тонов, линии которой, слегка загнутые назад, исправляют жесткость длинных сторон картуша; урей и гриф, одна пара крыльев, кажется, служит для обоих, окружают ястреба и картуш полукругом эмалей, тона которых переходят от красного и зеленого к темно-синему, со смелостью и чувством цвета, делающим честь вкусу мастера. Если общий вид производит впечатление тяжеловесности, это не его вина; форма драгоценного камня, навязанная религиозной традицией, сама по себе настолько жесткая, что никакая комбинация не может скорректировать эффект дальше определенного предела. Прямоугольная или квадратная рама, карниз сверху, две бараньи головы, которые помещаются под карнизом, образуют приземистое и массивное целое. Чтобы надлежащим образом заполнить интерьер, невозможно избежать увеличения тяжести; манипулируя пустыми пространствами, достигается стройный и узкий вид, как, по крайней мере, в одной из грудных мышц Дахчура.

Тип драгоценных камней берет свое начало в тех же идеях, из которых произошли египетская архитектура и скульптура: они монументальны и, кажется, были задуманы для использования гигантскими существами. Обычные размеры грудной клетки слишком велики для украшения обычных мужчин и женщин. Они выделяются только на груди фиванских колоссов: необъятность каменного тела, на котором высечено их изображение, освещает их и, кажется, подчеркивает их точные пропорции.

Иногда египтяне оставляли в стороне квадратную форму, завещанную им предками; священная птица покидала свою клетку, когда могла. Мариетт нашла две из этих упрощенных грудных фигур в Серапеуме, обе из которых изображают ястреба: у первой обычная голова и крылья загнуты назад, у другой голова барана и крылья расправлены. Он обладает тем же богатством и той же элегантностью линий, что и другие предметы аналогичного происхождения, но мотив, избавленный от эмалированной рамки, в которой он был заключен, обладает большим шармом и лучше подходит для человечества. Исполнение замечательное, и голова барана, в частности, превосходит по тонкости исполнения все, что известно до сих пор. Он вырезан из небольшого слитка чистого золота, но не этот материал представляет наибольшую ценность: старый чеканщик знал, как придать ему широкую форму, и придал ему такое точное выражение, как если бы он вырезал его в натуральную величину из глыбы гранита или известняка. Это больше не промышленное искусство, как везде: это искусство в чистом виде. Мариетт, и он понимал, считал, что никогда не встречал ничего похожего на это среди египетских украшений, которые он видел. Золотое кольцо также принадлежит Рамзесу II. Две маленькие лошадки, которые гарцуют на безеле, вошли в историю. Их звали *Нур* и *Анайтиды-довольные*, и их запрягли в царскую колесницу в день битвы при Кодшу, когда Рамсес II лично атаковал кхитов, которые застали его врасплох. Фараон вспомнил услугу, которую они оказали ему в тот памятный день. Резьба, хотя и не такая хорошая, как у ястреба с головой барана, очень тонкая: она очень смело воспроизводит особые приметы египетских лошадей, их пышную гриву, довольно худое тело, слегка припухшие конечности. Это правда, что кольца, как правило, не украшены предметами с таким сильным рельефом: безель состоит из скарабея или металлического картуша, вращающегося на оси, иногда с выгравированным именем владельца драгоценного камня, но чаще с благочестивой формулой или серией символов неясного значения в виде надписи. Большее количество колец, которые мы видим в музеях, принадлежали мумиям и являются амулетами, дающими умершему какую-то власть над обитателями потустороннего мира: лишь небольшое их количество использовалось их владельцами при жизни. Это печати, прикрепляемые к документам подобно нашим штампам, точно так же, как мы ставим свою подпись. Они изготавливаются из любого материала: золота, электрона, серебра, бронзы, меди, эмали, даже из дерева, в зависимости от достатка человека; некоторые из них являются настоящими шедеврами гравировки, но многие обладают не большей художественной ценностью, чем обычные медные печати, покупаемые в готовом виде у наших канцелярских товаров.

Самые крупные из этих драгоценностей прошли через столько рук, прежде чем попасть в Лувр, что ощутимо пострадали: панели искорежены или даже сломаны, эмаль или инкрустированные бляшки кое-где стерлись. Ювелирные изделия Дахчур, привезенные прямо с раскопок, сохранили вид свежести, что в немалой степени способствовало росту восхищения публики: предметы, кажется, едва вышли из рук ювелира, который их изготовил, и удивление, которое мы испытываем, обнаружив их все еще такими свежими спустя более чем четыре тысячи лет, заставляет нас снисходительно относиться к несовершенствам, которые вскоре обнаруживаются при внимательном рассмотрении. Их крайняя древность, и это совершенно справедливо, во многом определяет ту оценку, которую они получают.

Действительно, странно подтверждать, что начиная с двадцать пятого века до нашей эры египтяне довели технику обращения с драгоценными металлами и искусство изготовления ювелирных изделий до очень высокой степени совершенства. Об этом, конечно, уже было известно, поскольку нередко можно найти кольца, фрагменты ожерелий, отдельные нагрудные украшения, некоторые из которых, возможно, восходят ко временам Древней империи, в то время как другие относятся к римскому периоду или обнаруживают византийское влияние: в наших музеях они хранятся десятками, и едва ли найдется частная коллекция, в которой их не было бы определенного количества. Но эти разрозненные предметы не привлекают внимания публики; чтобы пробудить ее любопытство, необходимо, чтобы какой-нибудь счастливый случай выявил значительное сокровище, в котором собраны вместе экземпляры всех видов, обычно собираемых по частям. К счастью, эти находки не так редки, как можно было бы себе представить: если Гиза может похвастаться обладанием веществом Дахчура и царицы Аххотпу, то Берлинский музей располагает замечательными украшениями, которые Ферлини приобрел в одной из эфиопских пирамид; Лейденский музей и Британский музей поделили добычу одного из королей Антуфа XI династии; а Лувр бережно хранит драгоценности Серапеума, самые красивые из всех.

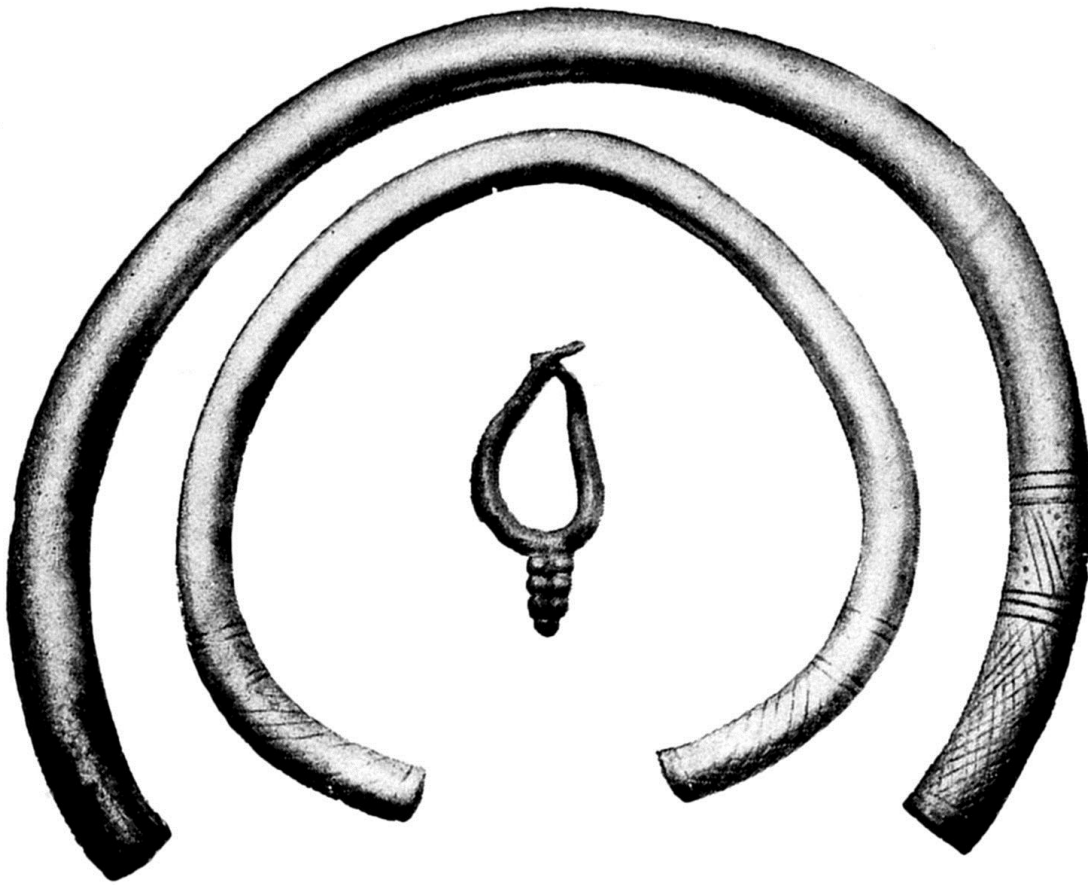
XVII СОКРОВИЩЕ ЗАГАЗИГА 76

Я

Еще раз случай сослужил нам хорошую службу. Рабочие, возводившие железнодорожную насыпь на месте древнего Бубастиса, обнаружили 22 сентября 1906 года в руинах кирпичного дома настоящее сокровище ювелирных изделий и работы египетских ювелиров. Они надеялись сами воспользоваться находкой, но один из наших сторожей видел их; однако в данный момент он ничего не предпринял, опасаясь жестокого обращения: на следующий день он сообщил о случившемся местному инспектору Мохаммеду Эфенди Чабану, который сразу же навел полицию на их след и проинформировал своего начальника, мистера Эдгара, генерального инспектора древностей в провинциях дельты. В вероятных местах были проведены расследования, в то время как полиция обыскала дома рабочих и обнаружила некоторые из унесенных предметов. Несколько уцелевших от них предметов позже попали в руки торговца в Каире: золотое ситечко, три серебряных флакона без украшений, большое чеканное золотое кольцо, укреплявшее горлышко серебряной вазы, осколки серебряных чашек - все, кроме золотого кольца, не представляло художественной ценности. Две наиболее ценные вещи, серебряная ваза с золотой козой в качестве ручки и золотой кубок в виде полураскрывшегося лотоса, были изъяты в доме феллахов Мурси Хассанейна и Эс-Сайеда Ида, прежде чем они продали их местному греку *бакалу*. Он немедленно потребовал их у нас как свою личную собственность, которую, если бы не наше досадное вмешательство, он приобрел бы за наличные деньги. Поскольку на его вызов не было получено ответа, он обратился с нами в суд. Дело затянулось на несколько недель, в течение которых мистер Эдгар тщательно наблюдал за железнодорожными работами. Наконец, 17 октября рабочий ударом кирки обнажил несколько осколков серебряных ваз: он пытался спрятать их, но наши *гафиры* помешали ему, и обыск продолжался под охраной полиции: предметы лежали кучей, золото между двумя слоями серебра; в тот же вечер они были в безопасности. Работа была выполнена так быстро, что ничего не было потеряно, и ни у кого не было причин оспаривать наше право на неожиданную прибыль. Завершая эту

историю, я могу добавить, что 4 ноября суд Загазига признал двух феллахов виновными в краже и приговорил их к тюремному заключению и выплате половины издержек. Но *бакал* все еще настаивал на своем требовании, и вскоре среди туземцев распространился слух, что он добился своего в Апелляционном суде: мы были вынуждены передать ему предметы судебного разбирательства под страхом значительного штрафа за каждый день задержки. Дельцы без колебаний распространяют ложь такого рода среди людей: тем самым они повышают свой престиж среди феллахов и поддерживают их во мнении, что им нечего бояться "Службы древностей".

Когда сокровище было в целости и сохранности, мы должны были принять к сведению, в каком состоянии оно дошло до нас. На первый взгляд бросались в глаза две очень разные серии: одна, включавшая ювелирные украшения и золотые или серебряные вазы самой искусной работы, восходила к XIX династии; другая состояла исключительно из серебряных пластин, грубость которых выдавала гораздо более поздний период. Хотя все это было найдено в два разных времени и в двух местах, несколько удаленных друг от друга, составляло ли это изначально одну коллекцию? Как мы видели, все это представляло собой груды обломков двух или трех кувшинов, которые сами были разбиты в течение столетий под непрерывным давлением земли; предметы, казалось, были нагромождены неровно, самые ценные в середине, остальные образовывали слой сверху и снизу. К большому фрагменту керамики у нас даже сохранилась ножка, частично из затвердевшей глины, частично из металла, в которой мы узнали по остаткам менее древних серег и браслетов остатки нескольких фараоновских кубков. Как можно объяснить, что реликвии таких разных эпох находятся в одном и том же месте? Многие из них целы, но другие были намеренно обрезаны или сломаны, а фрагменты переплавлены; они также смешаны с пластинами из податливого серебра и со слитками, поступающими из мастерских ювелиров, подобных тем, которые существуют до сих пор. Мы знаем, что происходит не только в Египте, но и в европейских странах, когда крестьяне выкапывают сокровища во время вспашки своей земли: они несут их ювелиру, который покупает их у них по весу, бросает в плавильный котел, почти никогда не беспокоясь о потере, причиняемой таким образом искусству или науке, и превращает это в современные ужасы. Именно какому-то приключению подобного рода мы обязаны обладанием нашей находкой. Феллах, живший, как я полагаю, во времена римского владычества, нашел в руинах близ Загазига, если не в самом Загазиге, серебряные предметы, которые он продал местному ювелиру, который уничтожил некоторые из них для нужд своего ремесла, а остальные сохранил либо для передачи коллекционеру, либо для того, чтобы использовать самому так же, как первую партию, когда она закончится. Побудили ли его местные мятежи или разграбление города вражеской армией спрятать свое имущество в двух разных местах? Его товары, когда-то спрятанные под землей, больше не были извлечены, и мы получили их от него почти без посредников шестнадцать месяцев назад.



СЕРЕБРЯНЫЕ БРАСЛЕТЫ И СЕРЬГИ.



ЗОЛОТАЯ СЕРЬГА ИЗ СОКРОВИЩНИЦЫ ЗАГАЗИГА.

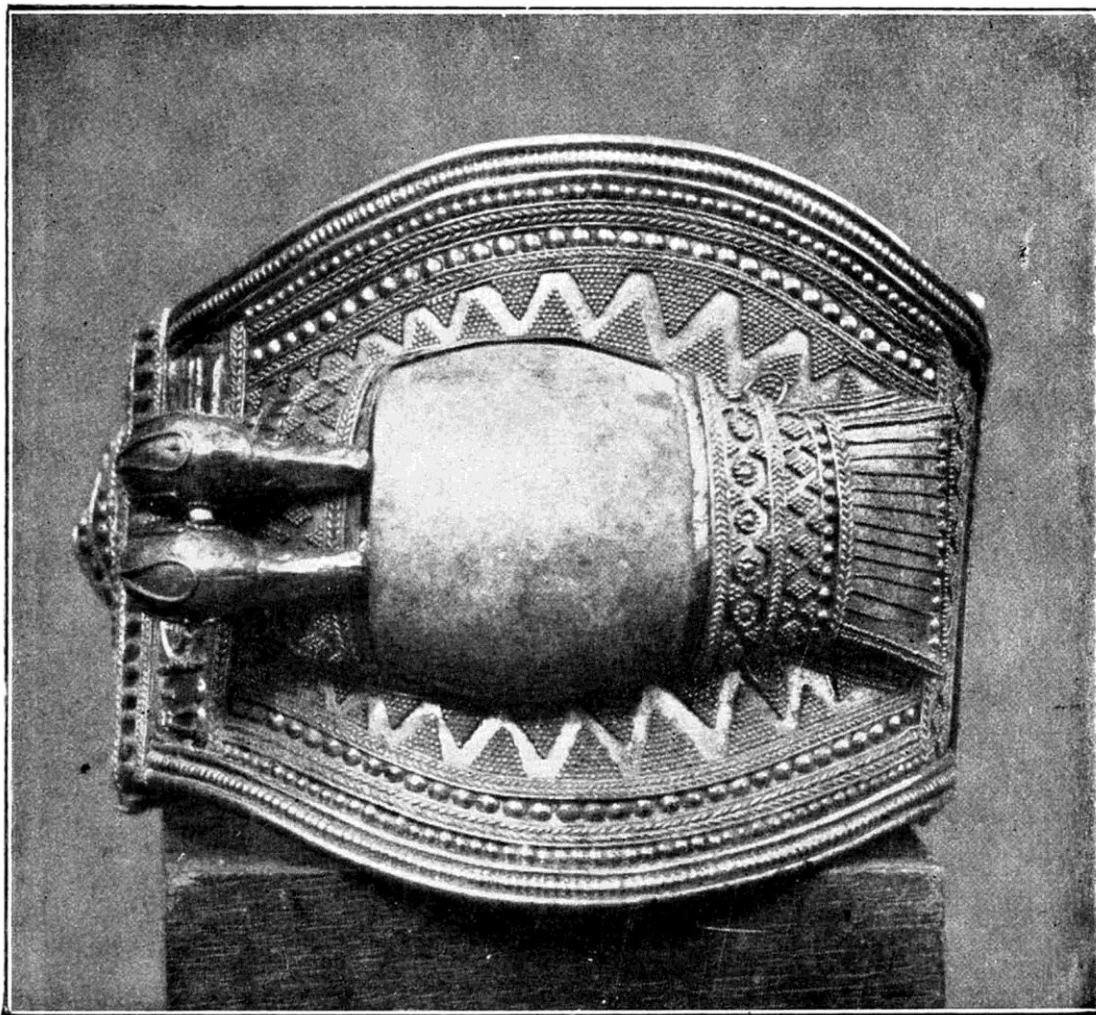
II

Я ничего не скажу о чепухе, которую он сам выдумал. Эти типы уже существуют в современном Египте, и мы могли бы легко поклясться, что большинство из них было изготовлено для продажи феллахам самое большее двадцать лет назад: серьги в виде подвесок или продолговатых колец, к нижней части которых гроздьями припаяны восемь или десять металлических бусин; кольца с плоскими рамками, украшенными орнаментом или оставленными незамысловатыми для выгравирования имени; браслеты из простой тростинки из серебряной фольги, утонченной с каждого конца и покрытой сетью ромбиков, закрепленных двумя или тремя отметинами, выдолбленными стамеской и лишенными изящества., концы, обрезанные прямо, почти соприкасаются, когда изделие готово, но они не соединяются, и таким образом облегчается надевание браслета на запястье. Это честная работа человека, который не жалел своего материала, но знал о своем ремесле ровно столько, чтобы угодить довольным покупателям; вкус добрых людей Бубастиса, которые покупали эти вещи, не отличался разборчивостью, или, возможно, они нашли свой рынок сбыта только в народных кварталах. В Каирском музее есть гораздо лучшие вещи такого рода, и если бы в недавно найденном кладе были обнаружены только такие предметы, их сразу же отправили бы в венский зал на радость туристам.

Контраст становится поразительным, как только мы переходим к тому, что дошло до нас из эпохи фараонов. Не то чтобы это можно было отнести к числу лучших, которые мы знаем в этом роде. Эпоха Рамзеса II уже отмечена менее уверенным вкусом, чем эпоха, предшествовавшая ей, и я не могу сравнить ее ни с предметами из Дахчура, ни с предметами царицы Аххотпу. Одно из ожерелий представляет собой обычную нагрудную пластину из пяти рядов маленьких трубочек из камня и эмали, украшенную бахромой из золотых яйцевидных украшений, инкрустированных цветными камнями. Другое ожерелье, также из золота, с восемью рядами подвесок в форме бутылок, подвешенных к маленьким цепочкам из крошечных бусин, несколько не соответствовало бы остальным, если бы имело такую первоначальную форму, но детали были разделены, и мы смонтировали их самостоятельно, чтобы сохранить их с меньшим риском потери. Пять линзовидных сережек состоят из двух выпуклых золотых пластинок, замкнутых по окружности и соединенных филигранной каймой, в центре которой выбита розетка, листья которой сгруппированы вокруг золотой или эмалевой пуговицы; золотая трубка, припаянная изнутри и прорезанная в бороздке винта, проходила через мочку и прикреплялась к невидимой пуговице, которая при нажатии на плоть удерживала драгоценный камень на своем месте. Был также браслет из мельчайших частиц металла и эмали, как у Аххотпу и принцесс Дахчура, но до нас дошла только застежка, скользящая застежка самого примитивного вида, не имеющая никакой ценности, кроме золота. Лучшей вещью в серии, несомненно, была пара браслетов из золота и лазурита, на которых можно прочесть выгравированное в картуше имя Усимарес—Осимандьяс - Рамзеса II.



ОДИН ИЗ БРАСЛЕТОВ РАМЗЕСА II (ОТКРЫТЫЙ).



ОДИН ИЗ БРАСЛЕТОВ РАМЗЕСА II (ЗАКРЫТЫЙ).

Они образуют две круглые части почти одинакового размера, соединенные двумя шарнирами, первый из которых вращается вокруг неподвижной оси, а второй представляет собой подвижный засов, снимаемый при открывании браслета. Задняя часть представляет собой простую пластину из полированного золота шириной около 1½ дюйма, на которой бок о бок уложены восемь закруглений и восемь скруглений. Скручивания и скругления чередуются, а концы окаймлены тонкой полоской, параллельной шарниру. На нем расположены два ряда спаянных вместе мельчайших металлических частиц, удерживаемых на месте двумя плоскими маленькими цепочками двойного скручивания. Передняя часть расширена до середины, где она составляет чуть более 2 дюймов в высоту. У петель он обрамлен рядом яйцевидных украшений, закрепленных между двумя плоскими цепочками, а по изгибам - завитком, обрамленным двумя закруглениями. Вторая рамка, входящая в состав первой, имеет более сложный дизайн: двойной *мотив* из маленьких бусин и цепочек огибает изгибы, но сбоку от неподвижной петли виден картуш с именем Рамзеса II, а сбоку от подвижной петли - две ленты из бусин и филигранные ромбы на однотонном фоне. На отведенном таким образом месте ювелир с помощью нитки бисера и тонкой нити изобразил силуэт группы уток, лежащих плашмя. Два корпуса, которые упакованы вместе так, чтобы быть объединенными в одно целое, сделаны из куска лазурита, ограненного и тщательно отполированного. Концы туловищ заключены в золотые ножны, украшенные узором из маленьких шишечек и ромбиков; хвосты соединены вместе и имитируют веер; они сделаны

из лазурита, украшены золотыми нитями для обозначения разделения перьев. Другие золотые ножны аналогичной работы обволакивают грудь; две шеи отделяются смелым движением, а две головы, поворачиваясь, симметрично лежат на спине существ. Между ними и рамкой находится гладкая лента с четкими зигзагами на посевном участке гранул. В целом эффект довольно тяжелый, и было бы лучше, если бы художник проявил более трезвый вкус; но, сказав так много, ясно видно, что его работа была задумана с совершенным пониманием декора и мастерским владением всеми секретами искусства.

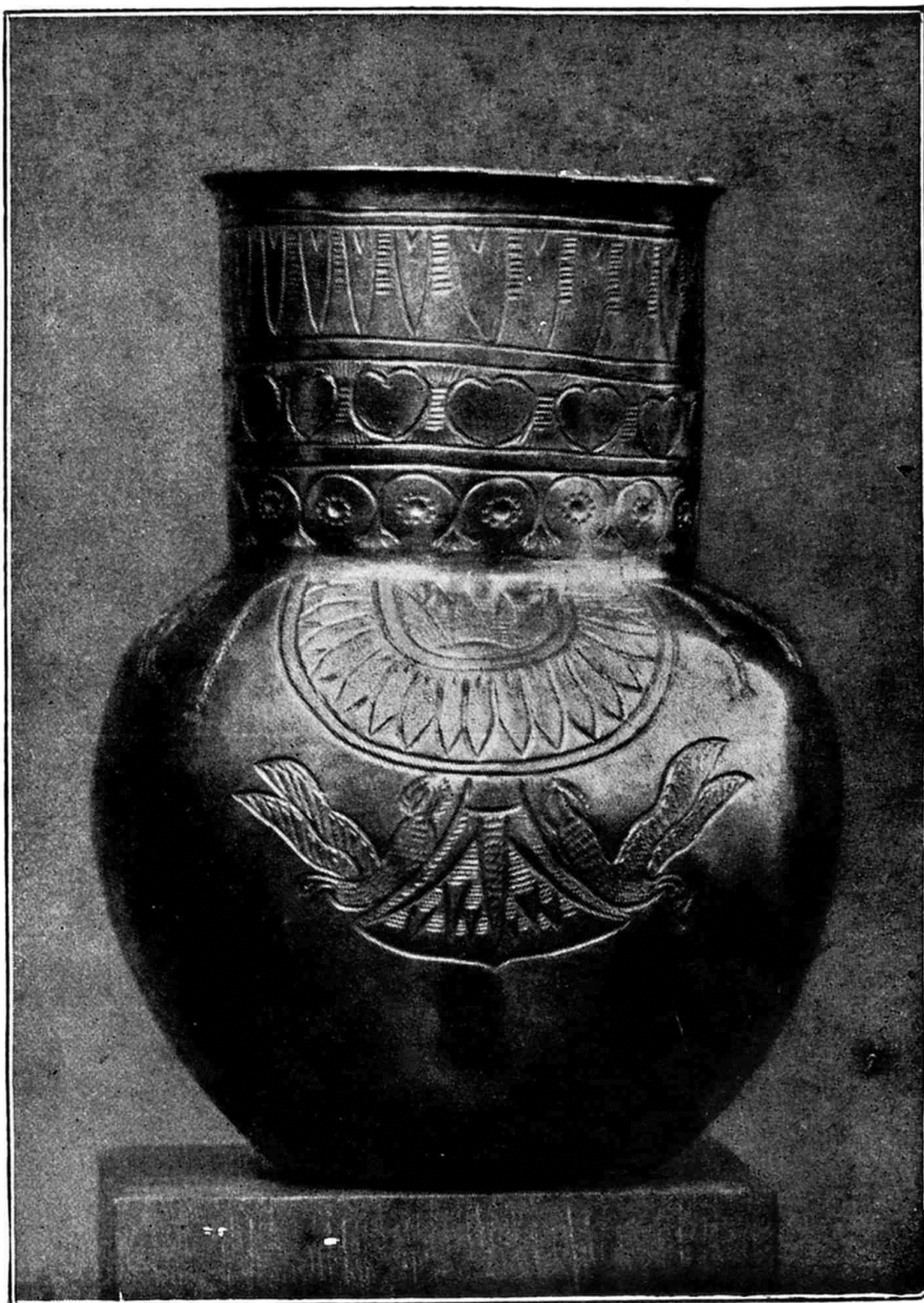
Все методы, которыми он так хорошо манипулировал, можно найти в работах ювелиров современного Египта, особенно у тех, кто, живя в отдаленных деревнях, меньше подвергся европейскому влиянию, чем их коллеги в городах. Модели, которые они копируют, никогда не отличаются столь изысканным воображением или столь искусным исполнением; но мы отмечаем по большей части те же устройства и те же декоративные детали, использование которых мы отметили здесь: ромбы, зигзаги, простые витые шнуры, маленькие цепочки с двойной оплеткой, закругленные молотки, нити, филигрань в виде линий или зерен. Слитки отбивают, растягивают, формуют, полируют на одной и той же маленькой наковальне. Гранулы выдуваются, как и раньше, из древесно-угольного порошка, а мастерство, с которым их соединяют и спаивают для получения желаемого рисунка, столь же велико, как и во времена фараонов. В этой, как и во многих других отраслях, современный Египет унаследовал от Египта прошлого, и нам достаточно взглянуть на ремесленников в их мастерских, чтобы понять, как подданные Рамзеса II приступали к своей работе.

III

Золотые и серебряные вазы появились на несколько лет позже браслетов. На одном из них, действительно, можно прочесть имя Тауасрит, правнучки Рамзеса II, которая последовательно вышла замуж за Сифтаха и Сетуи II и которая наслаждалась звездным часом в последние дни правления XIX династии. Это полураскрывшийся лотос, установленный на стебле. Чашечка цветка сформирована из тонких золотых листьев, без подкладки, с острым срезом по внешнему краю. Ножка гладкая, за исключением того места, где выгравирован картуш: она расширяется и уплощается у основания, образуя ножку, а расширение украшено листочками, удерживаемыми на месте тремя круглыми полосами. Линии достаточно гармоничны, но исполнение оставляет желать лучшего, и объект вряд ли заслуживал бы краткого упоминания в нашем каталоге, если бы королевское имя не присвоило ему определенную дату: здесь художественная ценность уступает археологической.



ЗОЛОТОЙ КУБОК КОРОЛЕВЫ ТАУАСРИТ.



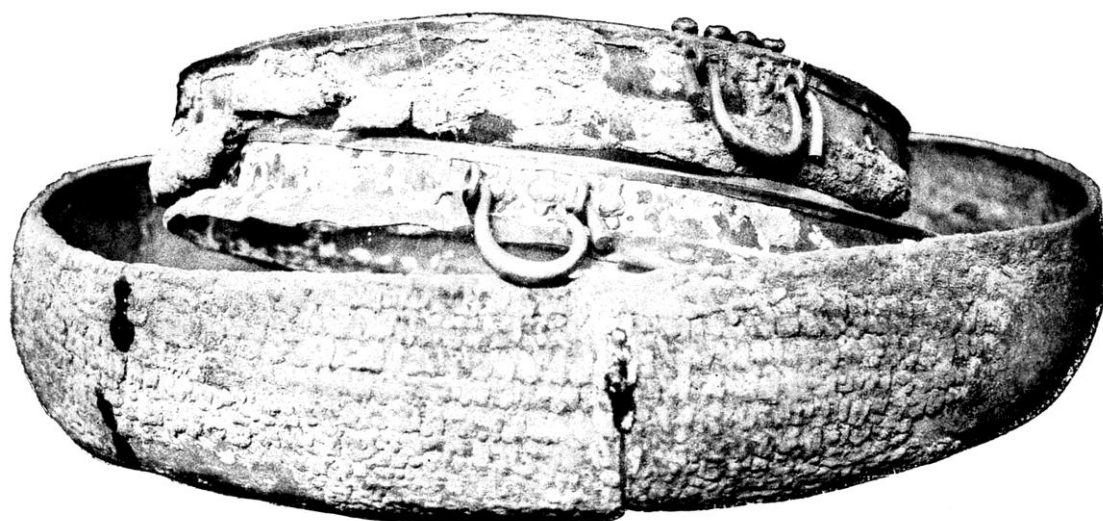
МЕНЬШАЯ ИЗ ДВУХ ЗОЛОТЫХ ВАЗ (ВИД СПЕРЕДИ).

Иначе обстоит дело с золотыми вазами, которые его сопровождают. Они среднего размера, и самое маленькое из них имеет длину всего около 3 дюймов снизу доверху; но гармония пропорций делает их идеальными образцами того вида тарелок, которые появлялись на банкетах на буфетах или столах богатых людей. Чаша округлая и увенчана прямым горлышком, почти таким же высоким, как сама чаша, верхний край которого слегка загибается наружу. Передняя часть украшена прорисованным орнаментом, имитирующим одно из больших ожерелий из лепестков лотоса, которыми египтяне украшали себя по

праздничным дням. Две ленты, которыми он крепился к шее, волнообразно ниспадают справа и слева, и две кошки — две кошки богини, которой поклонялись в Бубастисе, — смотрят на них пытливым, внимательным взглядом, вытянутая спина, дрожащий хвост, прямые уши, словно прося поиграть с ними. Внизу распускается лотос, а по склонам его венчика, хлопая крыльями, скользят два гуся. Шейка разделена на три равных ряда, разделенных плоскими шнурами: сначала венчик из бутонов лотоса, направленных остриями вниз, соединенных между собой лентой нитей, расположенных один поверх другого; затем ряд плодов яйцевидной формы и, наконец, лента круглых соцветий с углублением в центре и углублением, окруженным точками, похожими на тычинки. Здесь нет ни ручки, ни держателя, но небольшой бочонок, через который продевалось золотое кольцо и за который предмет можно было повесить, был прикреплен тремя заклепками к бутону лотоса на стороне, противоположной стороне ожерелья. Бочонок из голубоватого фаянса оправлен в золотую оправу с верхушечным цветком. На нем видны следы износа и в нескольких местах есть вмятины, но ни один из ударов, которым он подвергся, серьезно его не повредил: он так же совершенен, как и в тот момент, когда был получен из магазина. Выбор мотивов элегантен, группировка безупречна, композиция смелая и небольшое резюме: художник, кажется, работал быстро, но он обладал таким мастерством в своем ремесле, что быстрота изготовления никоим образом не повредила очарованию работы.

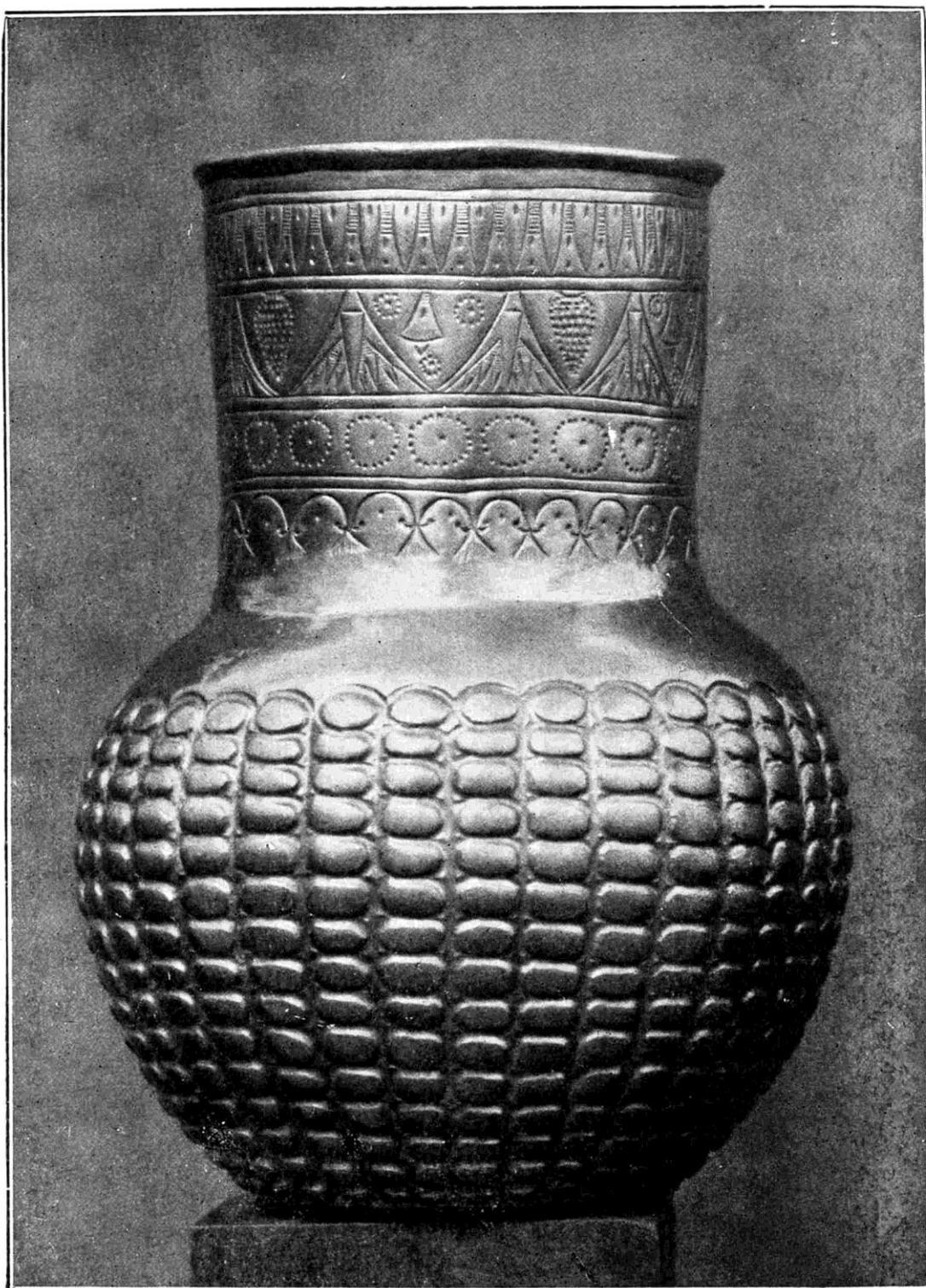


МЕНЬШАЯ ИЗ ДВУХ ЗОЛОТЫХ ВАЗ (ВИД СЗАДИ).



МАССА СЕРЕБРЯНЫХ ВАЗ, СПЯЯННЫХ МЕЖДУ СОБОЙ ОКСИДОМ.

Вторая ваза больше, так как ее высота составляет около 4 с половиной дюймов; если форма похожа, то детали украшения сильно отличаются. Дно плоское, а внешняя поверхность заполнена лотосом, нарисованным так, чтобы полностью покрыть его. Чаша не гладкая, но на три четверти покрыта обычной горчицей, что придает ей вид огромного символического колоса *дуры*. Метод, используемый для его изготовления, не является так называемой повторной обработкой, ковкой изнутри наружу. Общая сетка сначала была очень легко нанесена на металл; затем округлости были очерчены тупым инструментом и вбиты в борозду, которая, придавливая металл вокруг них, придавала им рельефный вид. Горловина была отделана почти незаметным ободком, полученным путем выворачивания верхнего края золотой бляшки наружу. В маленькой вазе четыре ряда вместо трех: вверху ряд бутонов, затем лотосы головками вниз, между ними поочередно висят гроздья винограда или неопределенных цветов, затем соцветия по центру, а затем фрукты. Кольцо-подвеска прикреплено к полоске лепестков с помощью *мотива* в форме тельца. Зверь лежит на животе, хвост закинут за спину; голова, повернутая вправо, вытянута и приподнята, как будто для того, чтобы заглянуть за край шеи. Похоже, он был высечен из цельного металла, а не привит, а затем обработан гравером. К нему относятся широко, с уверенным прикосновением и знанием формы животных, что свойственно египтянам; его можно поставить рядом с мягкими ножками, которые служат шкатулками для духов и являются шедеврами скульптуры из дерева: от сравнения он ничего не потеряет. В целом она имеет те же характеристики, что и предыдущая ваза, и при внимательном рассмотрении мы вскоре убеждаемся, что она изготовлена в той же мастерской; действительно, риск ошибиться невелик, если мы приписываем обе работы одному и тому же художнику.



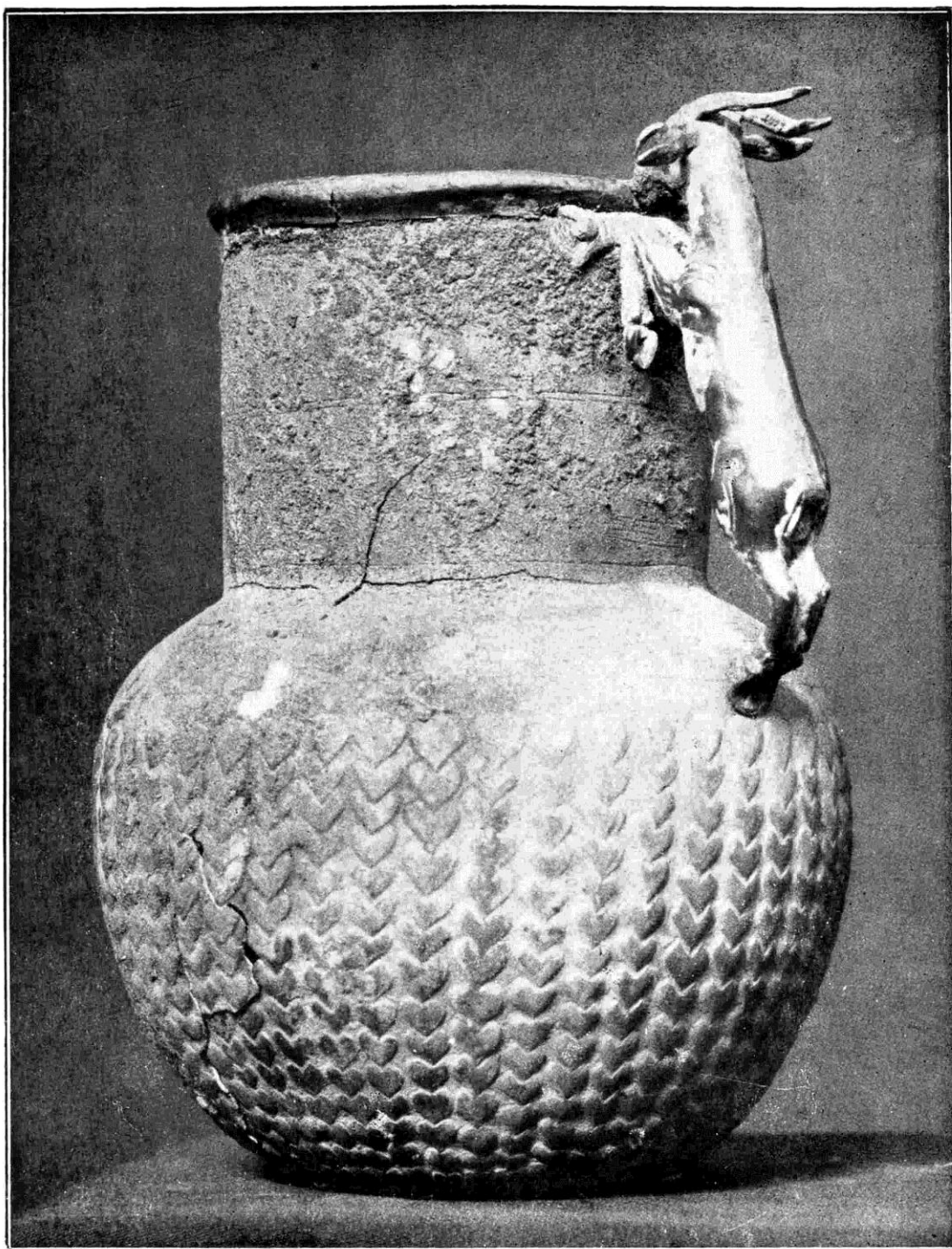
БОЛЬШАЯ ИЗ ДВУХ ЗОЛОТЫХ ВАЗ (ВИД СПЕРЕДИ).



БОЛЬШАЯ ИЗ ДВУХ ЗОЛОТЫХ ВАЗ (ВИД СЗАДИ).

То же самое и с двумя серебряными кувшинами, которые сопровождают две золотые вазы: они имеют общее происхождение и одинаковое значение для восточной торевамологии. Один из них, к сожалению, был сломан, и у нас нет всех осколков; но у нас есть достаточно, чтобы быть уверенными, что он походил на тот, который дошел до нас в целости. Чаша на две трети своей высоты покрыта продольными рядами плодов, расположенных один на другом, как чешуйки сосновой шишки. Здесь опять же это не обычная повторная обработка, но

контур каждой шкалы был обозначен округло, а затем металл прижат снаружи внутрь. Гладкая лента, проходящая между чеканкой и подъемом горлышка, опоясывает всю вазу единственной линией иероглифов, выражающих пожелание вечной жизни и процветания царственному виночерпию Тумумтаунебу, затем виньетка и владелец, поклоняющийся богине, которая на идеальной вазе миролюбива и египтянка, но на разбитой вазе воинственна и чужеземна, вооружена копьем и щитом. Тумумтаунеб был важной персоной в свое время: он не только получил титул главного виночерпия, но и был провозглашен посланником царя во всех варварских землях, и он, несомненно, привез свое благочестивое уважение к воинственной богине из одного из своих путешествий по Сирии. Это единственный экзотический элемент в оформлении двух ваз. Верхняя часть горлышка украшена светло-золотым ободком. На ней изображены два ряда сюжетов, один поверх другого: эпизоды охоты или рыбной ловли. На фрагменте разбитой вазы изображен табун диких лошадей, бегущих к болоту с лотосами, где летают птицы. К сожалению, неповрежденная ваза местами покрыта окисью, которая затемняет детали сцен: мы различаем очертания лодок, пучки водных растений, людей, вытягивающих сети или пускающих стрелы, зверей на полном скаку; в верхнем ряду изображены воображаемые деревья с пальмовыми листьями или спиралями, среди которых грифоны сражаются со львами. Если мы и не обязаны серебряными вазами тому же художнику, который изготовил золотые вазы, то он, по крайней мере, был наделен таким же замечательным мастерством. Он значительно упростил очертания своих фигур, но линии получились твердыми, ровными, врезанными в металл с точностью мастера: в этом ремесле от него не было секретов. Но это не главное достоинство его работы: двадцать других ювелиров, работавших на короля и великую знать, были бы способны на многое. Что особенно отличает его, так это оригинальность дизайна, который он выбрал для ручки, и манера, в которой он обращался с ней. Козленок, привлеченный запахом вина, содержавшегося в вазе, взобрался на чашу и, смело встав на задние лапы, с напряженным позвоночником, упершись коленями в две золотые чашечки, которые горизонтально торчат из серебряной мордочки, мордочкой прижавшись к лепнине, жадно заглядывает за край: кольцо, продетое в ноздрю, служит для подвешивания вазы. Корпус полый и был изготовлен из двух отштампованных частей, две половинки спаяны вместе в продольном направлении и подкрашены гравером. Вставлены рога и уши: в середине лба было проделано треугольное отверстие. Материальная техника превосходна, но концепция даже превосходит технику: ничто не может быть более правдивым, чем движение, вдохновляющее маленькое существо, и более изобретательным, чем выражение жадности, исходящее от всего тела.



ВАЗА С РЕБЕНКОМ.

(Около 6 $\frac{1}{4}$ дюймов в высоту.)

Изображения многих подобных ваз можно увидеть на памятниках фиванских династий, с ручками из лисиц, леопардов и людей, и мы спрашивали себя, действительно ли они существовали где-либо, кроме как в воображении художников гипогея. Теперь нет никаких сомнений в том, что они были точным воспроизведением моделей, использовавшихся египтянами или народами, с которыми египтяне поддерживали отношения либо в войне, либо в торговле. Найдём ли мы когда-нибудь одну из больших настольных картин, на которых изображены сцены завоеваний, с деревьями, животными, статуэтками негров или азиатов из золота или эмали? В них содержалось такое большое количество металла, что в какой-то

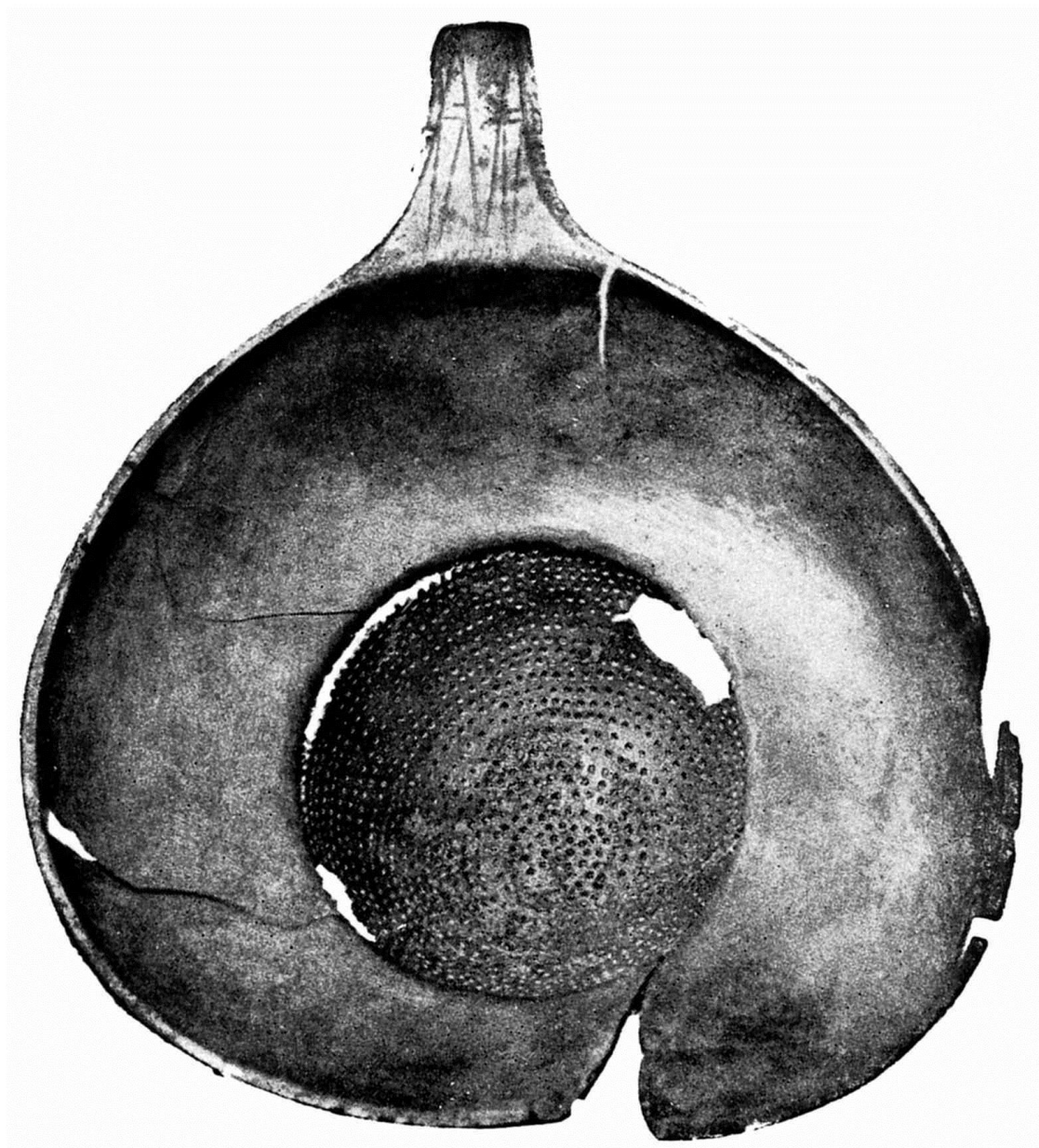
момент их можно было бы бросить в плавильный котел, но мы ждем случая, который может предоставить нам запасы, подобные запасам Загазига: я не думаю, однако, что мы найдем изделия с более тонким вдохновением или более гармоничной композицией, чем у вазы с козленком.

IV

Серебряный отец сильно пострадал. Поспешно сложенный в емкость, где они были спрятаны, оксид прочно связал их вместе, и нам пока не удалось разделить их все. Кроме того, он въелся в них настолько основательно, что мы отважились почистить только два или три: сомнительно, что мы когда-нибудь рискнем прикоснуться к остальным. Это несчастье характерно для большинства серебряных изделий, найденных в Египте: под влиянием ежегодных просачиваний органические кислоты, из которых состоит недра древних городов, атакуют их и разъедают без перемирия и пощады. Если бы металл был подходящей толщины, мы могли бы надеяться, что пострадала только поверхность, а сердцевина металла не пострадала, но чаще всего они состоят из чрезвычайно тонкого металлического листа, который быстро разлагается. Таким образом, объект вообще держится только благодаря оксидной корке, и если бы эту опору удалили, он превратился бы в пыль и мельчайшие фрагменты.



ОДНА ИЗ СЕРЕБРЯНЫХ ПАТЕР ЗАГАЗИГА (ВИД СБОКУ).



СЕРЕБРЯНОЕ СИТЕЧКО.

Только один из патер почти не поврежден. Его размеры составляют чуть более 6 дюймов в диаметре и около 5½ дюймов в высоту. Он плоский внизу, а бортики слегка завышены у основания; вверху они украшены золотой каймой, прикрепленной к ободку заклепками. Две маленькие украшенные пластинки из чеканного золота снабжены кольцами, удерживающими маленький золотой стержень, который, согнутый втрое, служит для подвешивания. Четыре больших золотых круга расположены плашмя по краю напротив ручки. Сторона гладкая, с единственной строкой иероглифов снаружи — доброе пожелание на алтаре храма Нейт, адресованное владелице, певице Нейт, Тамаи, “Кошке”. Это серебряный лист с выгнутой чеканкой, два конца которого соединены без какого-либо заметного перекрытия, а затем спаяны вместе. Дно также выполнено из серебряного листа, который прикреплен к нижнему краю боковин и разделен на два concentрических ряда. В центре находится что-то вроде пупка с золотой шляпкой с плоской оправой, украшенной рядом округлых металлических бусин и несколькими рядами маленьких цепочек. Ближайший к центру ряд немного ниже; на нем можно увидеть воду, полную рыбы, с пучками лотосов тут и там. Маленькая папирусная лодочка, в которой сидят обнаженные пастух и

теленки, плывут среди зеленых зарослей; вокруг летают птицы, а две обнаженные фигуры молодых женщин — те самые, которые, вылепленные из дерева, дали скульпторам того периода очаровательный рисунок для половников для духов — плывут бок о бок, чтобы собрать цветы. Ровное пространство и линия крошечных кругов отделяют бассейн от охотничьих угодий, которые четыре обычные пальмы, посаженные на равном расстоянии, делят на одинаковое количество отдельных участков. Два крылатых сфинкса с женскими головами стоят по обе стороны от одной пальмы, лапы подняты и вытянуты, как будто для того, чтобы сорвать финики: две симметричные пары коз прыгают на другие пальмы, чтобы полакомиться ими. Между этими группами бешено мечутся животные: за диким быком гонится леопард, за зайцами и газелями — лисы, собаки или волки. Фигуры среднего ряда выполнены в стиле репуссе, настолько слабым, что мы почти сказали бы, что они выгравированы на металле; фигуры внешнего ряда выполнены в более сильном стиле, а затем обработаны заново и закончены более серьезно.

Другие палатки похожи на них в том, что касается техники и декора: очевидно, они были сделаны в одной мастерской и принадлежали одному владельцу. Предназначались ли они для повседневного использования или только для украшения? Казалось бы, они не были созданы для определенного использования: по крайней мере, они не напоминают формы, которые можно увидеть на памятниках в руках гостей на пиру или жрецов при жертвоприношениях. Их вешали на стены залов или ставили на буфеты в праздничные дни, и если их раздавали гостям, то не просто для того, чтобы они ели или пили из них. Наполненный свежей водой или прозрачным вином, он представлял собой нечто вроде миниатюрного озера, в центре которого островком возвышался кончик золотой шляпы: пейзаж и фигуры, видимые сквозь прозрачную среду, выделялись на плоском фоне с особой живостью и по желанию стирались или деформировались, когда жидкость взбалтывали. Не так давно мы были довольны подобными ребяческими забавами, и жители Востока не брезгуют ими и сегодня: *paterae* были, возможно, скорее игрушками, чем предметами реальной пользы. Я не скажу того же о серебряных ситечках, формы которых элегантны, но не перегружены орнаментом и явно предназначены для использования. Широко раскрытая воронка, бляшка на дне, пронизанная крошечными дырочками — одна ручка свидетельствует о любом художественном усилии — раскрытый цветок папируса, лепестки которого, изогнутые над стеблем, опираются на край воронки. Это полезный инструмент для кухни или погреба, хорошо приспособленный к своему назначению, его легко содержать в чистоте, одним словом, практичный, чего, по правде говоря, нет у *paterae*.

V

Таким образом, ясно, что интерес к находке велик сам по себе из-за количества и красоты предметов. До сих пор большая часть имеющихся у нас работ ювелиров относилась к периоду Птолемея, а те, которые можно было с уверенностью отнести к периоду фараонов, не обладали характеристиками, позволяющими судить о мастерстве египтян. Рисунки на стенах гробниц или храмов подтверждают нашу уверенность в том, что это было сделано очень искусно, но условности их рисунков все еще настолько нечетко определены, что не всегда существует согласие в их интерпретации. Необходимо даже задаться вопросом, не следует ли рассматривать определенные мотивы, изображенные снаружи вазы, как относящиеся к внутреннему убранству. Теперь у нас есть достаточное количество их работ, чтобы подтвердить нашу догадку и со всей искренностью заявить, что ювелиры ни в чем не уступали скульпторам, по крайней мере, пока существовала вторая Фиванская империя.



НИЖНЯЯ ЧАСТЬ ОДНОЙ ИЗ ЗАГАЗОВАННЫХ СЕРЕБРЯНЫХ ПАТЕР.

Эти предметы были найдены на месте древнего Бубастиса, и присутствие кошек богини Бастит на некоторых из них, а также имя Кошки Тамаи на главной вазе, по-видимому, указывают на то, что они были сделаны в месте, которое вернуло их нам. Это правда, что Тамаи была певицей из Нейта, жившей в замкнутом пространстве перед храмом Нейта, и это может быть обратным указанием, по крайней мере, в том, что касается этих предметов. Оставляя в стороне вопрос о происхождении, который слишком неопределен, мы можем спросить, действительно ли они египетские по вдохновению, или при более тщательном изучении нет риска обнаружить доказательства какого-либо иностранного влияния. Вот уже около четверти века Ассирия, Халдея, Малая Азия, Крит и египетские острова стали нам лучше известны, и ученые, изучавшие эти места, не замедлили разграбить Египет в свою пользу: слишком часто бывает достаточно, чтобы предмет или художественный замысел, часто встречающийся на египетских памятниках, был найден в этих местах сразу, чтобы приписать им оригинальное изобретение или право собственности. Я не могу отделаться от мысли, что многие из этих претензий неправомерны, и что в более общем плане было бы чрезвычайно опрометчиво в случае цивилизации, столь сложной и отдаленной по своим истокам, как Египет времен второй Фиванской империи, заявлять о способности различать

все элементы, которые она позаимствовала извне. Мы знаем, как быстро народы Нила ассимилируют чужеземцев: в древние времена так было с искусствами, как и с людьми, и формы архитектуры, рисунка, промышленного производства, привитые им, либо быстро исчезали и не оставляли следов, либо приспосабливались к условиям страны и настолько полностью сливались со вкусом ее окружения, что теперь едва ли возможно отличить иностранное от местного. Я полагаю, что Египет, безусловно, принимал экзотические типы; но страны, с которыми она поддерживала отношения, не воздерживались от подражания ей, причем с самых отдаленных эпох. Она отдавала другим по крайней мере столько же, сколько получала от них, и во многих случаях, когда вопрос о родстве недавно решался не в ее пользу, было бы неплохо приостановить это решение, если не отменить его.

В данном случае, я полагаю, никому не придет в голову оспаривать тот факт, что браслеты Рамзеса II и чаша Тауасрита являются египетскими в чистом виде. В двух золотых вазах и двух серебряных кувшинах нет ничего иностранного: золотой козленок принадлежит к тому же семейству, что и козлята, изображенные пятнадцатью или двадцатью веками ранее на мемфисских барельефах, стоящие на задних лапах и грызущие куст. Патеры, это правда, напоминают финикийские золотые и бронзовые кубки, которые так часто находят в районах Евфрата и в землях на берегах Средиземного моря; но никто не отказывался признать, что они были имитациями египетских моделей, и, возможно, более беспристрастное изучение побудило бы археологов восстановить некоторые из них, по крайней мере, в Египте. Во всяком случае, "Сокровище Загазига" показывает нам, какими должны были быть эти модели: финикийцы относились к ним небрежно и соблюдали общую компоновку, даже если часто вносили изменения в детали. Только один элемент в сценах двух рядов может быть экзотическим: женщина-сфинкс со странными локонами волос, если мы решим увидеть в ней производное от грифона, а не фантастическую деформацию мужчины-сфинкса прежней эпохи. Но даже в этом случае не следует забывать, что грифон принадлежит к древним национальным традициям, таким же, как быки и газели, козы, собаки, леопарды, которых можно увидеть рядом с ним: его присутствие только доказывало бы — если бы его форма была настолько характерной, что мы не могли бы не поверить в ее несоответствие, — что он был заимствован из искусства Сирии или Халдеи каким-нибудь художником, которому надоело постоянно использовать традиционные виды своей страны.

XVIII

ТРИ СТАТУЭТКИ ИЗ ДЕРЕВА

(Лувр)

Три маленькие деревянные фигурки, воспроизведенные здесь, фиванского происхождения и представляют людей, живших при царях-завоевателях XVIII и XIX династий.

Первая была найдена в коллекции соли, приобретенной Шампольоном в Ливорно в 1825 году, которая составляет основу коллекции Лувра.⁷⁷ Это молодая женщина в длинном облегающем платье, отделанном полосой вышивки белыми нитками сверху донизу. На ней трехрядное золотое ожерелье и золотые браслеты. На голове у нее парик, волосы которого свисают до уровня груди; парик удерживается на месте большой позолоченной лентой, имитирующей корону из листьев, расположенных остриями вниз. Правая рука свисает вдоль тела, и в руке она держала предмет, вероятно, металлический, который исчез; левая рука скрещена на груди, а ладонь сжимает стебель лотоса, бутон которого направлен между

грудями. Тело гибкое и хорошо сформированное, грудь молодая, прямая, изящная, лицо широкое, в улыбке есть что-то мягкое и вульгарное. Художнику не удалось избежать тяжеловесности при создании прически, но он смоделировал тело с элегантной и целомудренной деликатностью; платье повторяет форму, не обнажая ее нескромно, и жест, которым молодая женщина прижимает к себе цветок, естественен. Статуэтка выкрашена в темно-красный цвет, за исключением глаз и вышивки, которые белые, и парика, который черный; браслеты, ожерелье и бандо из желтого золота идентичны маленькой книжечке, выставленной в стеклянной витрине с пометкой Z в “Гражданском зале”.⁷⁸



La Dame Naï

Officier en costume demi civil

Prêtre

La Dame Naï

Prêtre

Officier en costume demi civil

СТАТУЭТКИ ИЗ ДЕРЕВА.

Лувр.

Две надписи, выгравированные на пьедестале и затем выкрашенные желтой краской, сообщают нам имя женщины и человека, посвятившего статую. Один из них спереди звучит так:

(А) Поклонение Пхтаху Сокар-Осири,⁷⁹ великому Богу, Князю Вечности, которому дарованы все виды благ и чистоты, двойнику совершенной леди Наи с истинно совершенным голосом.

Другая выгравирована на правой стороне и гласит:

(Б) Это ее Брат сделал ей имя, чтобы она жила, служанка Пхтах-Ма.

Из других памятников нам известен не один египтянин по имени Фтах-Ма и не одна леди Наи, но ни один из них не претендует на отождествление с двумя нашими персонажами. Пхтах-Май не дворянин: он занимал очень скромную должность, пажа при дворянине, или подчиненного служащего храма или суда справедливости. Но очарование памятника, который он посвятил памяти своей сестры, еще более примечательно.

Персонаж в центре - стоящий священник в коротком парике с маленькими прядями волос, расположенными рядами одна над другой. Бюст обнажен, и его единственная одежда - длинная юбка, ниспадающая до половины ног, расправленная спереди в виде подобия плиссированного фартука. В двух руках он несет священный знак отличия, состоящий из головы барана, увенчанной солнечным диском и образующей эгис, весь набор которого представляет собой посох довольно больших размеров: поза - спокойная. Третья фигура, напротив, полна движения и активности. Это офицер в полувоенном костюме времен Аменофиса III или его преемников: небольшой парик, облегающий халат с рукавами, короткая набедренная повязка, туго обтягивающая бедра и едва доходящая до середины бедра, украшенная спереди небольшим выступающим кусочком материи, гофрированным вдоль. Эти две статуэтки выкрашены в темно-красный цвет, за исключением парика, который черный, роговицы глаз, которая белая, и знака отличия священника, который желтый. Старый пьедестал исчез, а вместе с ним и название. Подобно известняковым и деревянным статуям больших размеров, они были частью погребального инвентаря: они были опорой для душ в миниатюре, служили телом для двойника модели и *сохраняли живым имя* человека, которого любили или хорошо знали. В музеях их очень много, и почти все относятся к одной и той же эпохе. Ни Древняя, ни Срединная империя их не изготавливали — искусство сайтов предпочитало твердый камень: деревянные статуэтки, которые я до сих пор видел, относятся ко второму фиванскому периоду и относятся к XVIII, XIX и XX династиям.

Некоторые из них, если не все, использовались в целях, которые кажутся нам странными. К некоторым из них были прикреплены маленькие свитки папируса, обычные письма, которые авторы посылали друг другу; одно из них, хранящееся в Лейденском музее, представляет собой заклинание, адресованное *совершенной душе леди Анхари* ее все еще живым мужем:⁸⁰ “Какую вину я совершил перед тобой, что я должен быть доведен до того жалкого состояния, в котором я нахожусь? Что я сделал, чтобы оправдать это нападение на меня, если против тебя не было совершено никакой вины? С того времени, как я стал твоим мужем, и по сей день, что я сделал против тебя, что я должен скрывать? Что мне делать, когда мне придется засвидетельствовать свое поведение по отношению к тебе, и я предстану с тобой перед судом мертвых, обращаясь к циклу адских богов, и ты будешь судим после этого письма, в котором словами излагается моя жалоба на то, что ты сделал? Что ты будешь делать?” Общий тон пьесы, как ясно, полон жалобы и обвинения. Муж сокрушается о “жалком положении, в которое он попал” через три года после того, как овдовел; затем он рассказывает о событиях своей супружеской жизни, чтобы показать неблагодарность, которую он получил за свои хлопоты и заботу. “Когда ты стала моей женой, я был молод, я был с тобой, я не бросил тебя, я не причинил горя твоему сердцу. Так вот, я поступал, когда был молод; когда фараон возвел меня в высокие чины, я не покинул тебя; я сказал: ‘Пусть это

будет взаимно между нами!’ и поскольку все, кто приходил, видели меня с тобой, ты не принимал тех, кого не знал, ибо я действовал по твоей воле. Итак, вот оно, ты не удовлетворил мое сердце, и я буду умолять тебя, и истинное будет отлучено от ложного”. Он останавливается на этом и напоминает ей о своей доброте: “Я никогда не вел себя с тобой жестоко, как крестьянин, который врывается в чужие дома”. Когда она умерла во время восьмимесячного отсутствия, вызванного его службой у фараона, “Я сделал то, что было подобает тебе: я сильно оплакивал тебя со своим народом напротив моего жилища, я дал ткани и покрывала для твоего погребения, и для этой цели было соткано много льняных полотен, и я не упустил ни одного хорошего приношения, которое мог бы сделать тебе”.⁸¹ Бедняк не излагает ясно природу бед, от которых он страдал. Возможно, он вообразил, что его жена мучила его в виде призрака; возможно, что, в конце концов, по верованиям египтян, это одно и то же, на него напали болезни и он был поражен немощами, которые он приписывал злобности умершей женщины. Это напоминает нам о странных действиях, которые средневековые исландцы применяли против призраков. Администрация задествовала весь кортеж чиновников и весь свой правовой кодекс, чтобы выдвинуть обвинение, судить и осудить мертвых, которые продолжали являться в дом, в котором они жили. Сохранились записи о причинах, свидетельствующие о серьезности, которая руководила этой странной процедурой. Лейденский папирус, безусловно, имеет отношение к делу подобного рода. Муж, обращаясь к душе своей жены, призывает ее прекратить преследования, которые никоим образом не оправданы, под страхом ответа за свое поведение перед адским судом присяжных. Если бы она не прислушалась к этому предварительному совету, позже дело было бы передано на рассмотрение суда богов запада и было бы оправдано: папирус послужил бы убедительным доказательством, и тогда “истинное можно было бы отличить от ложного”.

Предстояло преодолеть одну трудность: как ей было отправить вызов? Египтян никогда не смущало, когда речь шла об общении с потусторонним миром. Муж прочитал письмо в гробнице, затем прикрепил его к фигуре женщины. Таким образом, она не могла не получить заклятия, как получила похоронный пир, или эффекта молитв, которые гарантировали ей счастье за гробом. Интересы искусства занимали лишь второстепенное место в статуях, подобных статуям леди Наи и двух ее спутников: религиозная идея была преобладающей, и именно религия придала монументу его значение.

XIX

ФРАГМЕНТ ФИВАНСКОЙ СТАТУЭТКИ 82

Раскопки, проведенные мистером Мондом на восточном склоне холмов Шейх-Абд-эль-Гурна, на одном из богатейших фиванских кладбищ XVIII и XIX династий, уже подарили “Службе древностей” несколько ценных памятников; и ничто не превосходит и даже не сравнится с приведенным здесь фрагментом. Статуэтка, которой он принадлежит, была сломана посередине. Бедрa и ноги исчезли, так же как правая рука и цоколь, к которому опиралась спинка; мистер Монд нетерпеливо искал недостающие части среди остатков своей находки, но тщетно; их не было видно, и они, несомненно, были либо уничтожены в древние времена, либо унесены каким-нибудь любителем в девятнадцатом веке. Сохранившийся фрагмент имеет почти фут в длину и около 4½ дюймов в ширину; в линиях нет ничего, по чему можно было бы определить, сидел или стоял изображенный на нем человек. Я склонен думать, что, согласно обычаю того времени, поза напоминала позу маленькой леди Туи в Лувре,⁸³

стоящей, ноги почти на одном уровне, правая рука опущена, голова высоко поднята, в церемониальном парике и праздничном наряде.

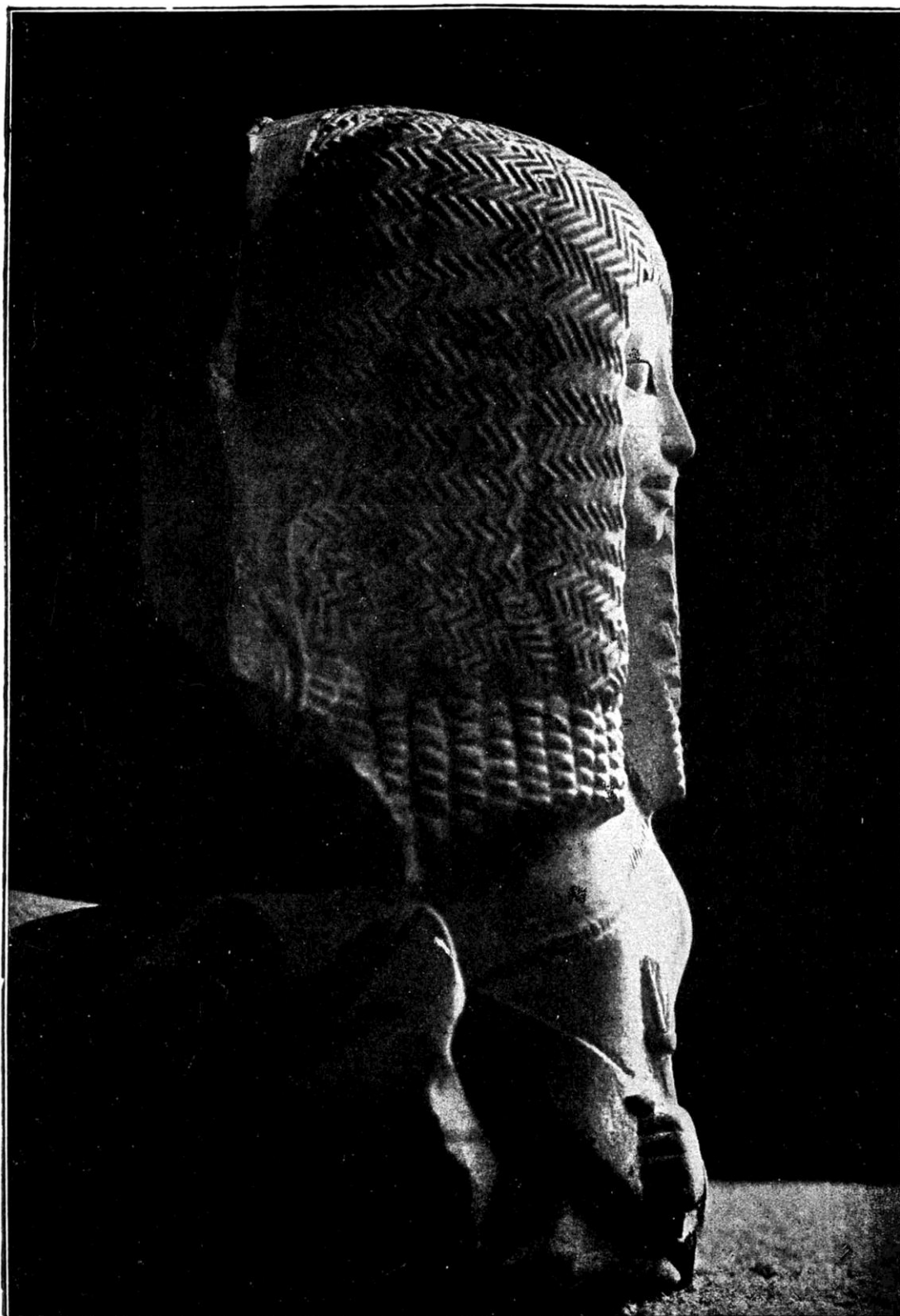


СТАТУЭТКА МОНД (ВИД СПЕРЕДИ).

Материал, используемый скульптором, - известняк того типа, который в надписях описывается как *прекрасный белый камень Тура*, но его толстые пласты простираются по склонам долины Египет от окрестностей Каира до ущелий Гебелейн. Им изобилует

Фиванская равнина, и хотя он слишком расколот и потрескался во всех смыслах, чтобы его можно было использовать в строительных целях, он превосходно подходит для конструкций ограниченных размеров, таких как наша статуэтка. Скорее всего, он был вырезан в камне самого Шейх-Абд-эль-Гурны, возможно, в одном из блоков, извлеченных во время выемки гробницы, для которой он предназначался. Он образует превосходную субстанцию, одновременно гибкую и упругую, и с неподражаемой послушностью выполняет самые смелые и деликатные удары резца; зернистость мрамора, кристаллическая и почти металлическая, создает у глаза ощущение жесткой оболочки, в которой объект как бы заключен, в то время как известняк, более мягкий и насыщенный, лучше передает эластичность поверхности плоти и свободную игру мышц под кожей. Наша статуэтка была подсвечена в соответствии с обычаем, но на ней сохранились лишь незаметные следы росписи, и она имеет естественный цвет старого известняка, оттенок между кремовым и пожелтевшей слоновой костью, который напоминает о бледности египетских женщин. Детали одежды и украшений, созданные кистью, исчезли и обозначены только на границе мантии слабыми штрихами. Таким образом, он утратил свою археологическую ценность, но приобрел аспект утонченности, отсутствующий в работах, где цвет был сохранен нетронутым.

Молодая женщина, оставившая нам свой портрет, жила при XIX династии, в то время, когда мода навязывала своим приверженцам огромные головные уборы и скучную одежду. Почти прозрачное полотно прикрывает левое плечо, затем пересекает грудь и завязывается узлом под правой подмышкой, скрывая остальную часть костюма; левая рука освобождается от него и сжимает стебель лотоса, цветок которого достигает ложбинки между грудями. Бюст еще не достиг своей полноты, но груди хорошей формы и хорошо отделены, но настолько незначительны, что едва ли производят какое-либо впечатление на белье; линии рук, плеч и шеи указывают на худобу. Художник хорошо понял характерные черты зари женственности, и сдержанный стиль, в котором он позволяет нам угадать тонкую грацию под одеждой, присущ искусному мастеру, но именно в голове и лице он проявляет всю меру своего таланта. Голова одета в парик сложной конструкции, который по размеру ничем не уступает величественному парикку Людовика XIV. Двойная лента, идущая от лба к задней части шеи, разделяет волосы на две равные части, которые сами по себе разделены на завитки из маленьких волнистых прядей, каждая из которых состоит из двух тонких прядей, скрученных вместе на концах. Целое образует жесткую тяжелую ткань, которая при неумелой интерпретации сделала бы изделие уродливым, независимо от того, насколько удачно выполнены другие части. Наш скульптор не внес никаких изменений в общую композицию — его модель этого бы не допустила, — но он подогнал детали с такой счастливой изобретательностью, что чудовищный парик, вместо того чтобы закрывать лицо, служит его обрамлением и выделяет его.



МОНОЛИТНАЯ СТАТУЭТКА (ПРОФИЛЬ).

Это чистейший египетский тип, не тот тяжелый, brutальный тип, который преобладал в мемфисскую эпоху и среди феллахов в наши дни, а элегантный, утонченный тип, многочисленные примеры которого представлены статуэтками всех периодов. Лоб кажется довольно низким, но мы не можем быть уверены, было ли это так от природы, или это парик скрывает его высоту. Глаза удлинённые, миндалевидной формы, раскосые к виску, широко открытые. Веки нарисованы четко, почти резко, и сходятся под острым углом как у

внутреннего уголка, так и у внешней спайки. Глазной шар довольно выпуклый, зрачок был добавлен кисточкой, и место его слегка обозначено каким-то сероватым тоном. Брови представляют собой приплюснутую дугу, тонкую и правильную. Нос прикреплен к надбровной дуге довольно выраженным изгибом; он прямой, тонкий, закругленный на конце, с тонкими ноздрями. Нижняя часть лица коренастая и такого четкого очертания, что с возрастом — если бы возраст когда-нибудь наступил - она стала бы жесткой. Губы полные, толстые, очерчены по всей длине, разделены посередине: они прижаты друг к другу, как будто сдерживают улыбку. Все лицо меняется по характеру и почти по векам, в зависимости от того, под каким углом на него смотрят. При взгляде спереди она круглая и полная, без излишества или мягкости плоти: это маленькая девочка из среднего класса Фив, хорошенькая, но обычная по форме и выражению лица. При взгляде сбоку между свисающими частями парика, как бы между двумя длинными локонами, падающими на плечи, они приобретают злобное, плутоватое выражение, обычно не свойственное египетским женщинам: это могла быть одна из наших современниц, которая из каприза или кокетства надела древнюю прическу.

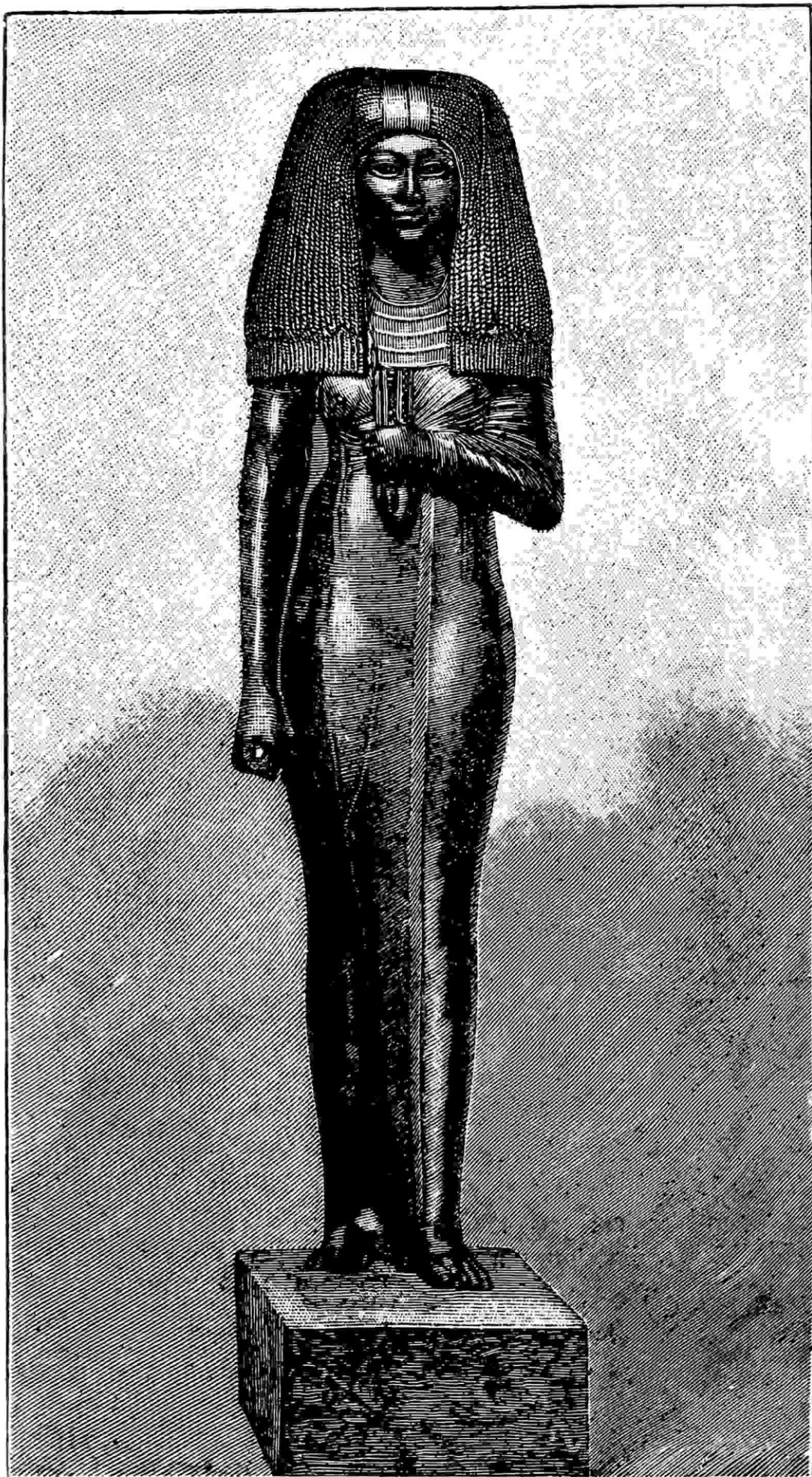
Кем она была при жизни и как ее звали? Фрагмент, изображающий ее, был найден на дне погребальной ямы во дворе гробницы Менны, а Менна процветала при XIX династии. Была ли она одной из его жен, или дочерей, или сестер? Надпись, которая могла бы рассказать нам об этом, находится бог знает где, и это будет большая удача, если ее когда-нибудь найдут.

XX

ЛЕДИ ТУ ИЗ ЛУВРА И ЕГИПЕТСКАЯ ПРОМЫШЛЕННАЯ СКУЛЬПТУРА ИЗ ДЕРЕВА 84

Маленькая леди Туи, вошедшая в Лувр в прошлом году, при жизни была певицей на службе у Амона. Титул вызывает сомнения и едва ли позволяет нам определить, к какому классу общества она принадлежала. Певцы на службе у Амона были всех рангов, одни женатые, другие свободные. Все они были обязаны служить богу; они потрясали перед ним систром, отпугивающим духов, или держали в руках волшебный кнут, *монаит*, которым они били по воздуху, чтобы тяжелыми ударами отогнать злых существ, которые невидимо парили в нем. Самые скромные из них отличались легкой нравственностью, и серия распущенных виньеток в Туринском музее не оставляет места для сомнений относительно того, какую жизнь они вели. Они были слугами храма; они предоставили свои тела в свободное распоряжение своего господина Амона, и тот, кто обратился бы к ним от его имени, не встретил бы отказа. В греко-римский период верховный жрец выбирал молодую девушку редкой красоты из числа самых богатых и благородных семей Фив и торжественно посвящал ее. Она стала главной певицей и разделяла жизнь своих товарищей более низкого происхождения, пока длилась молодость; когда она достигла детородного возраста, она вышла на пенсию, и почетный брак позволил ей закончить свои дни среди всеобщего уважения. Положение леди Туи, по-видимому, было менее любопытным. Жены жрецов или граждан, принадлежащих к различным братствам Амона, образовывали ассоциации *певиц*, которые появлялись в храмах в дни праздников или в часы, установленные для определенных церемоний: они брали на себя только обязанность играть на систре или махать кнутом, оставляя остальные функции другим. У Туи, несомненно, были муж и дети где-то в Фивах. В египетской сказке⁸⁵ героиня Тбубуи, дочь жреца Бастита, отвечает пристававшему к ней любовнику: “Я чиста, я

не распутница”. Туи могла бы сказать нам то же самое, если бы, доверяя ее титулу, мы спутали ее с обычными *певичками*, которые отдавали свое тело всем подряд.



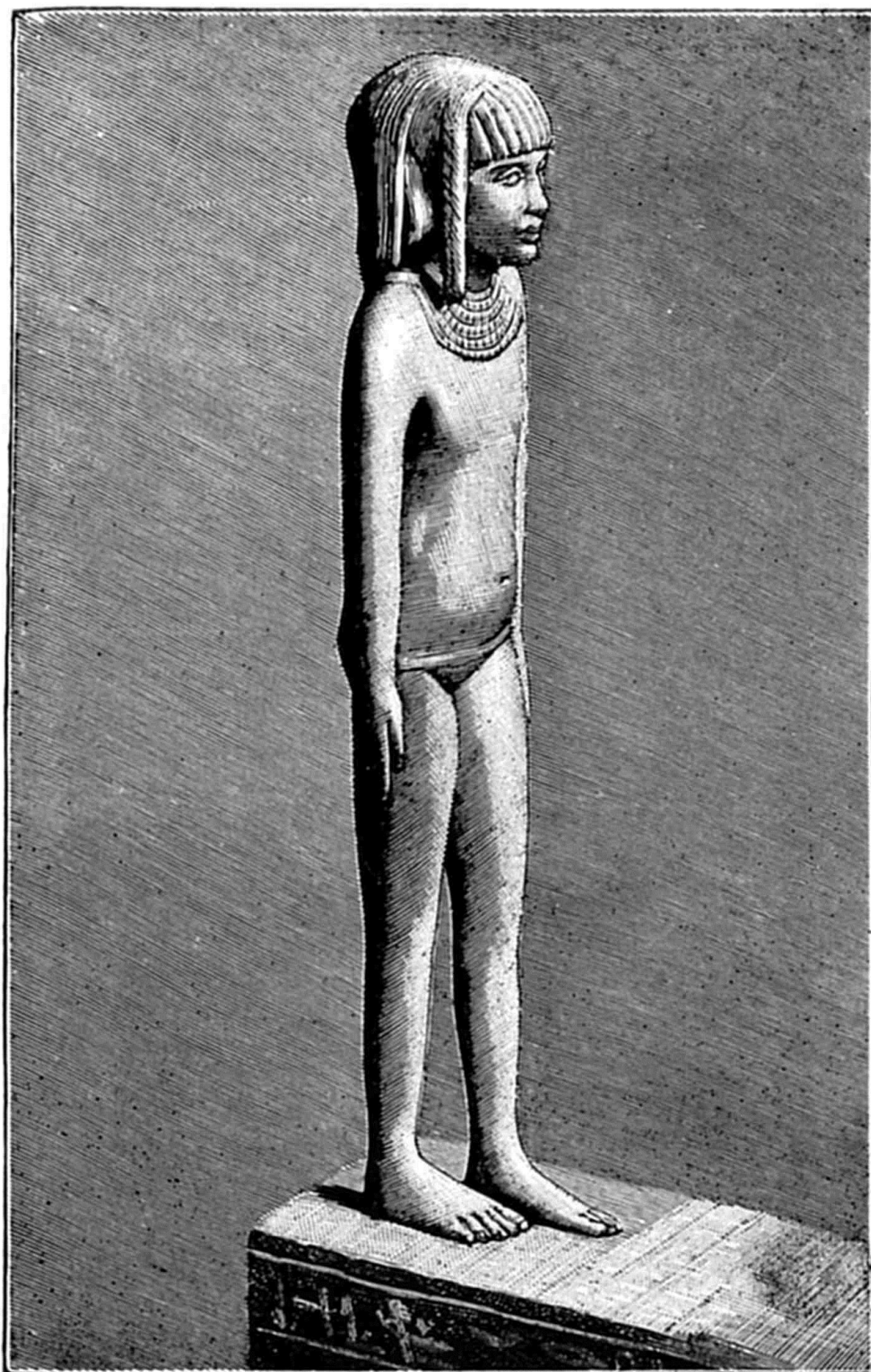
ЛЕДИ ТУИ, СТАТУЭТКА ИЗ ДЕРЕВА.

Лувр.

Статуэтка, изображающая ее, может заслуженно считаться одним из лучших произведений, недавно появившихся на фиванской земле. Она стоит прямо в иерархической позе покоя, одна нога выдвинута вперед, голова неподвижна, правая рука свисает вдоль тела, левая скрещена на груди, в сложенной руке она держит священный хлыст, *монаит*. На ней церемониальный костюм - длинная мантия с узкими, перекрещенными спереди рукавами, отделанная тяжелой жесткой бахромой, на шее широкое ожерелье; на голове огромный парик, модный у фиванцев в одиннадцатом и десятом веках до нашей эры, многочисленные маленькие локоны, собранные на концах в две или три части и завершенные кисточками или маленькими завитушками. Эффект был довольно уродливым: он придавал тяжесть верхней части фигуры, уменьшал размер лица, сужал шею, скрывал опущение плеч и подъем груди, нарушал равновесие тела. Но анонимный художник, написавший портрет леди Туи, извлек почти удачное преимущество из этого прискорбного головного убора: он рассматривал его как своего рода фон, оттеняющий лицо, шею и грудь. Боковые пучки волос обрамляют черты лица, не делая их слишком тяжелыми, а плотно прилегающая прическа на макушке ложится на череп, не придавливая его. Стройные, здоровые формы тела переданы замечательным образом, а моделирование живота и ног просвечивает под облегающим материалом с точностью, которая ни в коей мере не является брутальной. Глядя на него, мы, конечно, замечаем не один недостаток: фигуре не хватает гибкости и выражения лица; дерево вырезано грубо и с почти детской детализацией. Все это, однако, поражает каким-то неопишимо простым и целомудренным очарованием: Лувр поступил совершенно правильно, приобретя его, даже если на египетские предметы такого небольшого размера было потрачено больше денег, чем обычно.

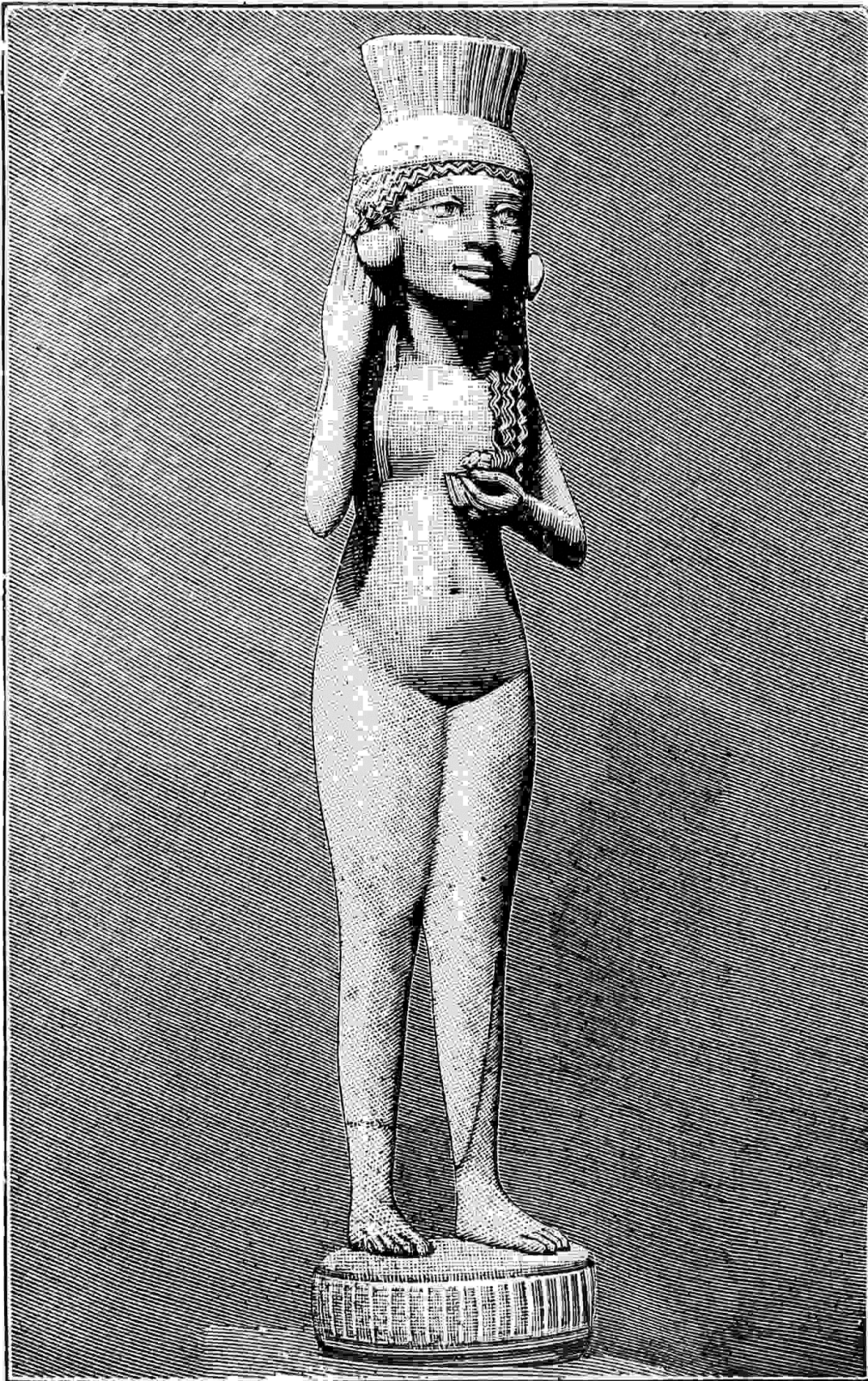
Его назначение легко определить; это миниатюрная *статуя двойника*, заключенного в гробницах мемфисского периода. Статуэтка была доступна не каждому: приобрести ее могли только богатые, и люди среднего достатка были вынуждены довольствоваться маленькими фигурками меньшей стоимости. Население, состоящее из жрецов, *слуг*, *певчих*, руководителей предприятий, живших вокруг святилища Амона или в храмах некрополя, имело много претензий на роскошь при скудных средствах: их гробницы заполнены предметами, которые притворяются тем, чем они не являются, и действительно обманывают глаз, предназначенными для того, чтобы придать мертвым иллюзию богатства; массивные деревянные вазы, расписанные под вазы из алебаstra или гранита, кольца и драгоценные камни из стекла или эмали, которые кажутся золотыми кольцами и драгоценными камнями, мебель из обычного дерева, покрытая лаком, украшенная драгоценными камнями. в крапинку, с прожилками, для имитации мебели из редких пород дерева. Леди Туи принадлежала к этому полунищему классу, и ей пришлось заменить статуэтки из известняка или песчаника статуями из резного и полированного дерева. Во всех музеях Европы есть похожие, и благодаря Шампольону в Лувре появилась леди Наи, 86 лет, которая очень хорошо выдерживает сравнение со своим новым товарищем. Египетские скульпторы достигли подлинного мастерства в этой второстепенной форме скульптуры, и среди тех, что дошли до нас, есть произведения исключительного очарования. Возьмем, к примеру, маленькую девочку и женщину, которых я выбрал почти наугад в одной из витрин Туринского музея. Маленькая девочка стоит, выставив вперед одну ногу, руки свисают вниз, обнаженная по обычаю египетских детей, с ожерельем и поясом, свободно охватывающим чресла, короткие волосы заплетены в косу, прядь спадает на уши. Материал менее драгоценный, чем у "леди Туи", а работа менее тщательная, но была ли когда-нибудь тонкая утонченность

маленькой египетской девочки восьми-десяти лет выражена лучше? Это точный портрет, по костюму и фигуре, маленьких нубийских девочек из Водопада до того, как половая зрелость обязывает их носить одежду; это их тонкая грудь, стройные бедра, четко очерченные, изящные бедра, их осанка, нерешительная и смелая одновременно, плутоватое выражение их черт.



СТАТУЭТКА ИЗ ДЕРЕВА.

Туринский музей.



СТАТУЭТКА ИЗ ДЕРЕВА.

Туринский музей.

Другая статуэтка представляет собой хорошо развитую женщину, стоящую на круглом пьедестале без клочка одежды или вуали, но очень гордящуюся своим головным убором и особенно большими серьгами. Она касается правой рукой и немного выделяет ее, чтобы показать или убедиться, что драгоценный камень очень идет ей; голова большая, плечи тонкие, грудь узкая, и скульптору было неловко передавать движения рук; но глаза так широко открыты, улыбка такая довольная, выражение всего тела такое умное, что мы можем легко простить этот недостаток.

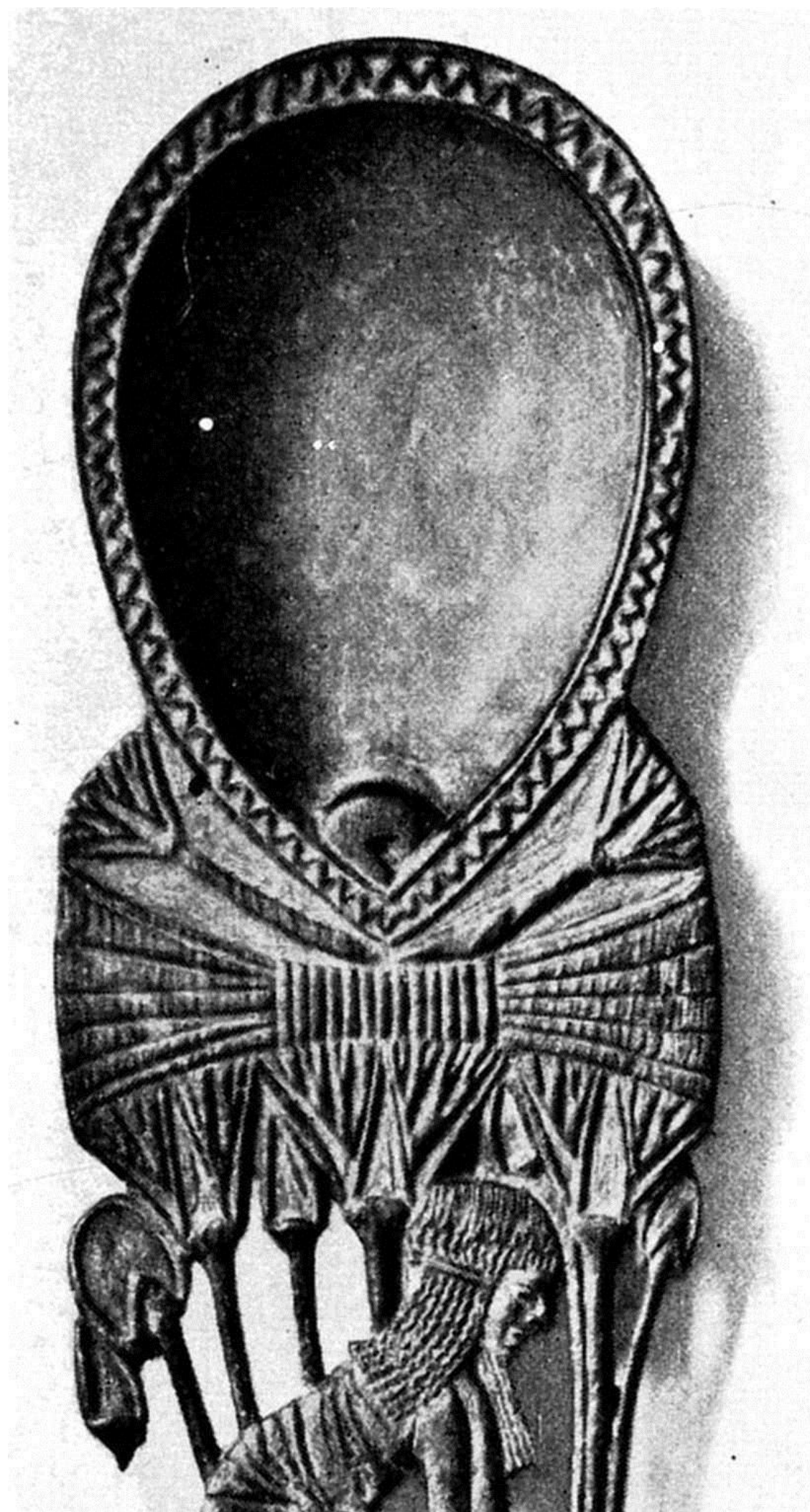
К мужчинам относились так же хорошо, как и к женщинам, благодаря этому искусству, которому обучались люди с небольшим достатком. Писцы низшего ранга, старые офицеры в отставке, розничные торговцы или мужчины, возглавляющие небольшие промышленные концерны, все они, населявшие бедные кварталы, так же сильно, как и их жены, ощущали необходимость приобрести деревянное изваяние, которое показывало бы, какими они были при жизни. Художников было столько, сколько они хотели изобразить их в той позе, которую они предпочитали, в их повседневном костюме или в костюме для праздничных дней, с гарантированной осанкой и сходством. Те, что были найдены в гробницах в первые годы девятнадцатого века, образуют настоящую галерею, самую разнообразную и любопытную, различных типов, преобладавших с тринадцатого по девятый век до н.э. в Фивах и их окрестностях среди низшего среднего класса.⁸⁷ Некоторые были солдатами и носили легкие нижние юбки, оттопыривающиеся на талии египетского пехотинца; другие всю жизнь писали в правительственных учреждениях; большинство принадлежало к одной из похоронных профессий - хранителям мумий, декораторам гипогеев, тесакам, служителям гробниц, ризничие или священники низшего звена, занятые в второстепенных похоронных или памятных обрядах. Они с гордостью демонстрируют свои знаки отличия: они несут длинные посохи, увенчанные священными эмблемами — человеческой головой Хатхор, ястребиным клювом Гора, — и все в их позе выдает гордость и удовлетворение от осознания себя такими прекрасными и важными. Их поведение показывает то, что подтверждают надписи, обычно размещаемые на пьедестале их статуэток: “Это я, Хабохни, Слуга ‘Истинного’ Места”, тот, кто совершал возлияния или кто в канонические часы раздавал порцию хлеба, цветов и фруктов каждому из мертвых, вверенных его попечению. Египтяне были замечательны наблюдательностью и полны сатирического юмора: я бы не поклялся, что, придавая своим произведениям этот характер наивного тщеславия, скульпторы не поддавались искушению незаметно развлечься за счет своих натурщиков.

Изучению этих небольших памятников уделяется слишком много внимания. Рассматривая колоссы из гранита или песчаника, героические статуи и церемониальные группы, мы склонны признавать в египетском искусстве только качества величия и неподвижности; деревянные статуэтки показывают, как при случае оно могло проявлять очарование и остроумие. Большинство из них - это случайные изделия, коммерческие экземпляры, приготовленные заранее для нужд покупателей, большой ассортимент которых всегда хранился в резерве. Семья, желавшая подарить куклу одному из своих умерших, приходила за ней по самой справедливой цене, и что-то продавалось, более или менее хорошо сделанное, в зависимости от потраченной суммы; после того как выбор был сделан, изделие приспособлялось к своему окончательному назначению путем выгравирования на пьедестале или на обороте имен, которые превращали анонимную куклу в тело двойника конкретного человека. Они были ремесленниками, которые изваяли эти изображения, или, скорее, изготовили их для распорядителей похорон. Их образование было настолько полным, а рука такой натренированной, что они редко опускались очень низко; их средние произведения честны по композиции и достаточно правдивы по чувству. Когда у них было достаточно времени или им поручали с особой тщательностью выполнять работу, те, кто

сочетал природный талант с рутиной своего ремесла, создавали работы, представляющие реальную ценность — статуэтки леди Туи, маленькой девочки и женщины в Туринском музее и многие другие, скрытые от публики в шкафах наших музеев.

XXI НЕСКОЛЬКО ПОЛОВНИКОВ ДЛЯ ДУХОВ XVIII ДИНАСТИИ (Лувр)

Недаром эти предметы называют половниками для духов. На самом деле египтяне использовали их для приготовления эссенций, помад или различных цветных пигментов, которыми мужчины и женщины красили щеки, губы, веки и область под глазами, ногти и ладони. Форма и убранство варьируются в зависимости от эпох. Во времена Рамессидов, между четырнадцатым и двенадцатым веками до нашей эры, мода ввела в Египет сирийские изделия; позже, при Бубастисе и эфиопских царях XXV династии, появились некоторые халдейские или ниневитские изделия. Пять ковшей, изображенных здесь, имеют чисто египетское происхождение и стиль. Дизайн, как правило, был заимствован у фауны и флоры долины. На первом вместо ручки изображена молодая девушка, заблудившаяся среди лотосов и собирающая бутон; пучок стеблей, из которых выходят два распустившихся цветка, прикрепляет ручку к чаше, овал которой имеет закругленную часть снаружи, а острие внутри. На втором изображена молодая девушка, обрамленная двумя стеблями лотоса и папируса, которая идет, играя на гитаре с длинной ручкой. Следующий ковш заменяет музыканта, несущего подношения, а на четвертом музыкант стоит в лодке, плывущей среди камышей. Последний принимает форму раба, полусогнутого под огромным мешком. Ничто не могло быть лучше общего замысла украшения. Ремесленники вложили в его исполнение столько же совести и мастерства, сколько скульпторы вложили в свои колоссальные статуи. Физиономия и возраст четырех молодых девушек хорошо охарактеризованы. Девушка, срывающая лотосы, является *инженю*: об этом свидетельствуют ее тщательно заплетенные волосы и плиссированная юбка. Фиванские дамы носили длинные юбки, и они были высоко подвернуты только для того, чтобы облегчить ходьбу среди тростника, не пачкая его края. Две музыкантши, напротив, принадлежат к низшему классу; у одной только пояс на бедрах, у другой короткая нижняя юбка, небрежно застегнутая. У приносящей подношения прядь волос спадает на ухо, как это было принято у детей, а пояс — ее единственная одежда. Она одна из тех стройных молодых девушек, которых много можно увидеть среди феллахов на берегах Нила, и ее нагота не мешает ей принадлежать к уважаемой семье: дети обоего пола начали носить одежду только в возрасте половой зрелости. Наконец, раб с его толстыми губами, приплюснутым носом, звериной челюстью, низким лбом, головой цвета сахарной головы, очевидно, является карикатурой на иностранного пленника; грубая, добросовестная манера, с которой он поднимает свою тяжелую ношу, угловатые очертания тела, тип головы, расположение различных частей напоминают нам общий вид некоторых терракотовых гротесков, привезенных из Малой Азии.



ПОЛОВНИК ДЛЯ ДУХОВ.

Лувр.

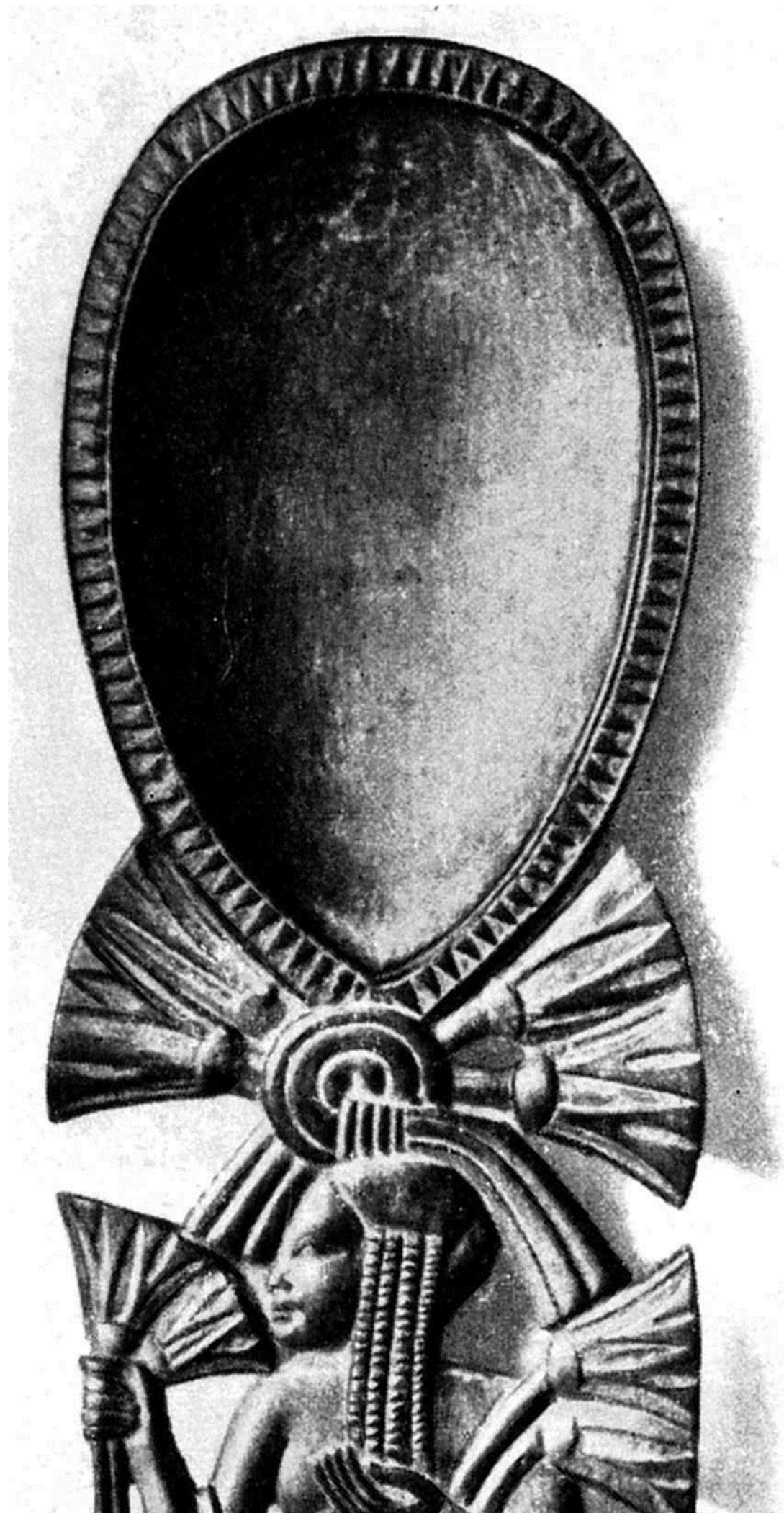


ПОЛОВНИК ДЛЯ ДУХОВ.

Лувр.

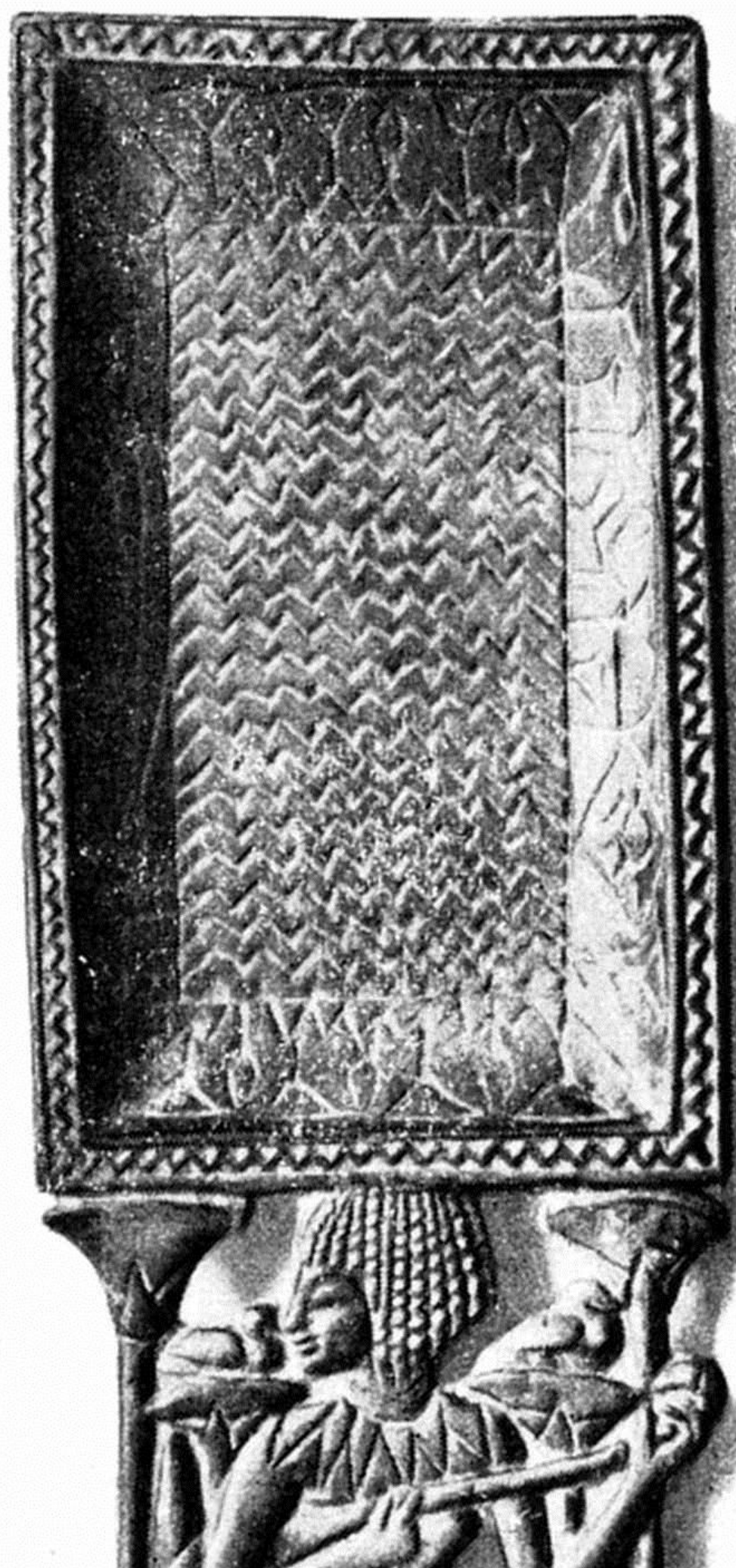
Все детали природы, сгруппированные вокруг и обрамляющие главную тему, точную форму цветов и листьев, виды птиц, очень точны и иногда выдают остроумие. Из трех уток, которых приносящая подношения привязала за когти и которые висят у нее на руке, две смирились со своей участью и идут, раскачиваясь, вытянув шею, широко открыв глаза; третья поднимает голову и трепещет крыльями. Две водоплавающие птицы, примостившиеся на лотосах, непринужденно слушают, стуча клювами по своим зернышкам, проходящего мимо них лютниста; опыт научил их, что им не нужно отвлекаться на песни и что молодую девушку следует опасаться, только если она вооружена. На барельефах вид лука или бумеранга приводит их в замешательство, точно так же, как сегодня вид ружья разгоняет ворон. Египтяне знали повадки животных, обитавших на их земле, и получали удовольствие от тщательного наблюдения за ними. Наблюдательность стала у них инстинктивной, и они придавали поразительную реалистичность самому незначительному из своих произведений.

Чаша половников, как правило, овальная. Ее обрамляет бегущий орнамент между двумя линиями, волнистая линия или более или менее подчеркнутая зазубрина. Углубление, проделанное в ноше раба, имеет неправильную форму, а толстая кайма украшена слегка вырезанными цветами и листвой. Это была скорее шкатулка для духов, чем половник, потому что в маленьком отверстии в нижней части, рядом с плечом заключенного, держалась петля крышки, ныне утраченная. Пятый ковш имеет форму четырехугольного желоба. Дно, заключенное в четыре прямоугольных молдинга, покрыто волнистыми линиями, имитирующими воду; края изображают берега озера и покрыты водными сценами. Справа, среди цветов и бутонов лотоса, маленький персонаж ловит птиц сетью; слева другой ловит рыбу с лодки. Они оба кратко обозначены, но от этого не менее полны жизни. Это миниатюрная репродукция на деревянном ковше великолепных сцен рыбной ловли и ловли птиц, которые изображены в гробницах и храмах.



ПОЛОВНИК ДЛЯ ДУХОВ.

Лувр.



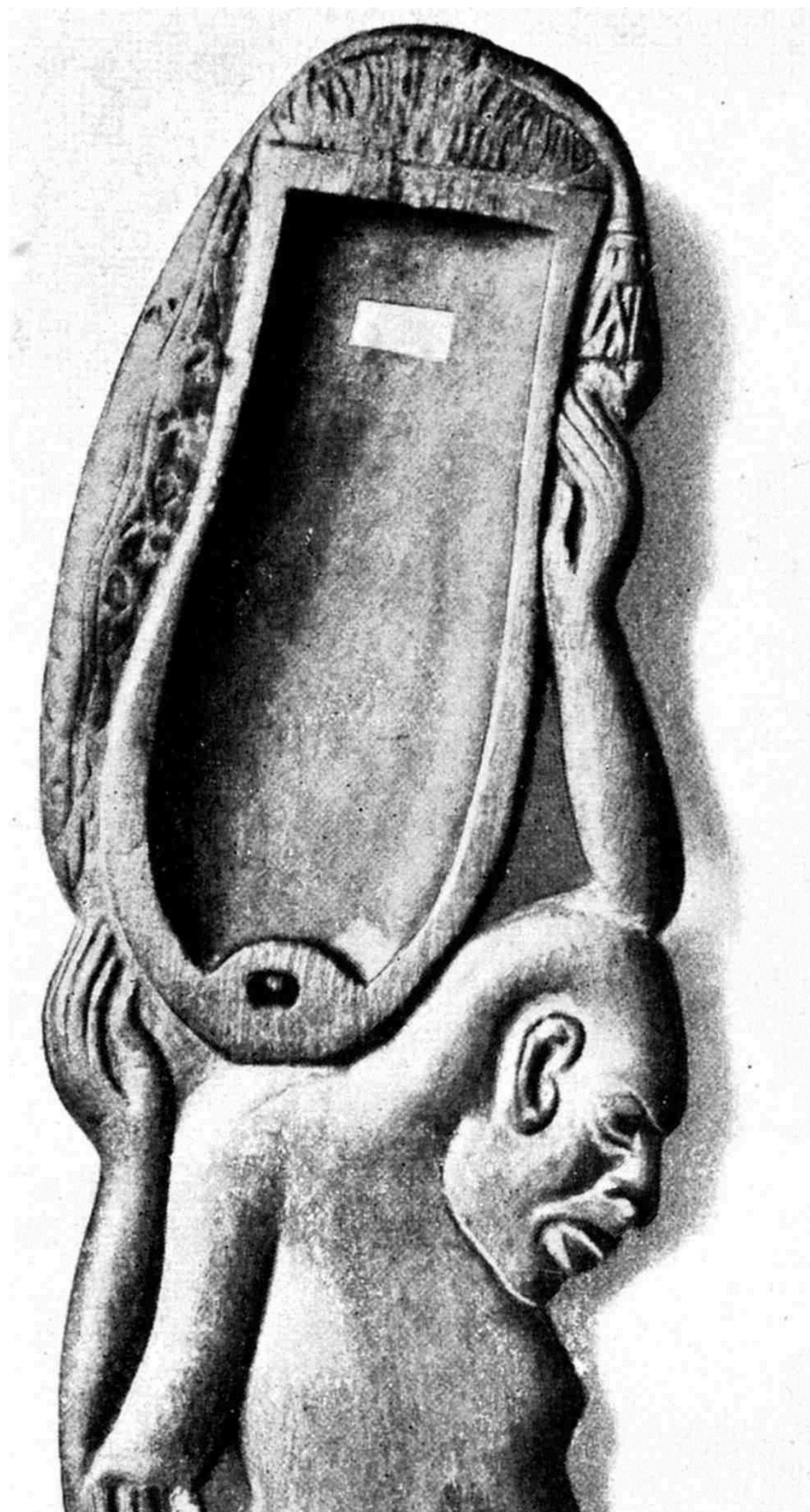
ПОЛОВНИК ДЛЯ ДУХОВ.

Лувр.

Предметы прекрасно сохранились. Крышка потеряна, ветка лотоса сломана позади девушки, собирающей цветы, отсутствует одна из ног приносящей подношения. В остальном они целы и, возможно, только что вышли из рук мастера. Древесина очень мелкозернистая, чудесным образом приспособленная к потребностям резца. Он никогда не был покрашен, но со временем потемнел. Первоначальный цвет, должно быть, был золотисто-желтым, который виден в трещинах на некоторых кусках тонкого дерева, найденных в гробницах. Ни на одном из ковшей нет никаких признаков износа: они, по-видимому, были положены новыми в гробницу рядом с умершим человеком, который сохранил их новыми до наших дней. Как и все остальное погребальное снаряжение, они предназначались для использования в потустороннем мире. В списках подношений упоминаются порошок сурьмы и зеленая краска среди вещей, отправляемых *двойнику* в праздничные дни: половники и шкатулки для благовоний были так же необходимы в гробнице, как и на земле.

Я не думаю, что сохранилось что-либо, что мы могли бы с уверенностью отнести ко времени пирамид; но барельефы мемфианских гробниц показывают нам столяров за работой и не позволяют сомневаться в том, что торговля небольшими деревянными изделиями в тот период была очень процветающей. При великих фиванских династиях Египет экспортировал их тысячами; им подражали в Финикии или даже перевозили непосредственно финикийцами к побережью Средиземного моря, они передавали формы восточного искусства на Запад. Вероятно, что фиванское производство — единственное, известное нам по датированным памятникам, найденным в гробницах, — полностью прекратилось или, по крайней мере, стало почти незначительным, когда величие Фив пошло на убыль с десятого века до н.э. Их все еще производили в Мемфисе и в важных городах Дельты вплоть до Птолемеев и Цезарей. Недавние образцы несколько редки и существенно отличаются от образцов фиванского производства. Поскольку именно это мемфисское искусство почти исключительно поставлялось на финикийский рынок со времен Шешонка, досадно, что примеров не так много: поскольку мы не располагаем достаточным количеством, мы не можем точно судить, каково было их влияние на искусство Средиземноморья.

Пять предметов, о которых я говорил, взяты из коллекции Соли. Фиванские гробницы, где они были найдены, эксплуатировались и опустошались в начале девятнадцатого века коллекционерами и дилерами; сейчас в Египте трудно найти что-либо подобное им, а те, что обнаружены, сильно уступают им по изысканности и качеству.



ПОЛОВНИК ДЛЯ ДУХОВ.

Лувр.

XXII

НЕСКОЛЬКО ЗЕЛЕННЫХ БАЗАЛЬТОВЫХ СТАТУЭТОК САЙТСКОГО ПЕРИОДА

Эти статуэтки были вырезаны из зеленоватого мелкозернистого базальта, который художники Новой империи и сайтского периода любили больше всех других камней. Они стали частью коллекции Соли и сейчас выставлены в Лувре.

Первый изображает фараона, о чем свидетельствуют змея, возвышающаяся над его лбом, и голова ястреба, заканчивающая кинжал, заткнутый за пояс. Он стоит и быстро идет, голова высоко поднята на плечах и слегка наклонена вперед в позе человека, который внимательно смотрит в ту точку, к которой направляется; руки не оторваны от тела и свисают вдоль груди и бедер. Композиция превосходна, с высокой степенью отделки, несмотря на твердость материала, а детали переданы так же свободно, как на колоссах Фиванского периода.

Лицо имеет особый характер, который издавна поражал египтологов: оно короткое, широкое на высоте глаз, округлое внизу. Глаза длинные, выпуклые, увенчаны сильными изогнутыми бровями, обозначенными там, где они соединяются на лбу двумя глубокими вертикальными бороздами. Нос орлиный, короткий, толстый на конце, обрамленный двумя ноздрями, внешние стенки которых кажутся несколько тонкими. Рот широко открыт и выпячен; полные губы, короткий подбородок немного отступает в тень от губ. Вернувшись из путешествия по Египту, г-н де Руже был поражен сходством этой статуэтки, до тех пор лежавшей забытой в углу шкафа, с портретами королей-пастухов, обнаруженными Мариеттой в Сане. Деверия умело воспроизвела это на двух пластинках в *археологическом ревю*.⁸⁸ Он утверждал то, что г-н де Руже признал простой гипотезой: что это был портрет короля-пастуха и что он принадлежал к смутному периоду, непосредственно предшествовавшему XVIII династии. Я должен признаться, что эти выводы не кажутся мне обоснованными. Длинный список фараонов включает в себя множество правителей, чьи лица обладают характеристиками, сильно отличающимися от тех, которые обычно приписываются египетской расе, и все же они, тем не менее, были египтянами по рождению и воспитанию. Не вдаваясь в дискуссию, я ограничусь замечанием, что некоторые из тех, кто правил в относительно поздние периоды, например, Тахарка (XXV династия) или Хакори (XXIX династия), имеют исключительное сходство с монархом, изображенным на нашей статуэтке, в строении и выражении лица. Я не могу быть уверен, что речь идет об одном из них, но общая композиция больше напоминает мне стиль сайтского периода, чем стиль фиванского. Ничего не утверждая, я склонен полагать, что наш фараон жил в последние века независимости Египта.



ЗЕЛЕННЫЕ БАЗАЛЬТОВЫЕ СТАТУЭТКИ САЙТСКОГО ПЕРИОДА.

Лувр.

Второй фрагмент, очевидно, сайтский; несколько грубоватая точность лепки, тяжеловесность головного убора, округлость плеч и груди в достаточной степени доказывают это. Он сломан слишком высоко, чтобы мы могли определить, принадлежал ли он стоящей статуе, подобной фараону, или скорчившейся фигуре, подобной третьему памятнику. Это идеальный тип египтянина среднего класса, развитый скорее в ширину, чем в высоту.

Плечи мягкие и дряблые; улыбчивая незначительность черт лица, опущение туловища на бедра и головы на плечи - это именно то, чего мы должны ожидать от одного из писцов, которые вели сидячий образ жизни в офисах, среди кип документов, некоторые барельефы преувеличивают тучность с явным намерением изобразить карикатуру. Надпись, выгравированная на основании, сообщает нам, что его звали Аيي, сын Хапи, и что помимо своих священнических функций он обладал достоинством директора двух денежных складов. Туринский папирус сообщает нам о характере его должности. Финансовая система Египта основывалась на совершенно ином принципе, чем наша: монеты еще не были изобретены или только недавно вошли в обиход в сайтский период, уплата налогов и должностных лиц, сделки государства с частными лицами или частных лиц друг с другом оценивались и рассчитывались натурой. Каждый египтянин был должен Казне, в соответствии со своей профессией и состоянием, столько-то рыбы, если он был рыбаком, столько-то бушелей зерна или голов крупного рогатого скота, если он был земледельцем; все это должным образом принималось, регистрировалось и хранилось писцами, которые, в свою очередь, откладывали для фараона то, что следовало сохранить, и использовали то, что было скоропортящимся, для ежедневных выплат. Серебро и золото были такими же предметами обмена, как ткани или волю; фараон привозил их в больших количествах из своих зарубежных экспедиций и получал от своих подданных в качестве эквивалента их доли налога. Золото и серебро циркулировали в порошке, в мешочках определенного веса, в тонких кольцах, в форме лежащих быков, полувыков, голов быка или газели, в полных или пустых кувшинах, в необычных формах, которые обычно не использовались в повседневной жизни и которые, следовательно, были, несмотря на их художественную ценность, своего рода металлическим запасом для богатых. Два хранилища, или двойной дом денег,

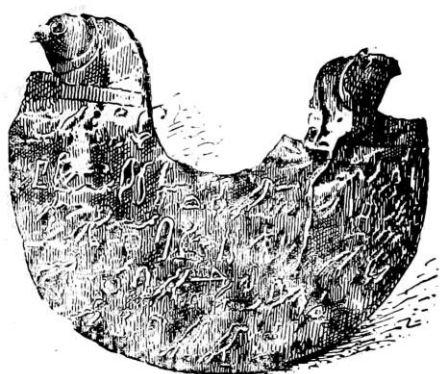
образовывали сокровищницу, в которой фараон хранил принадлежавшее ему количество золота и серебра: принимая во внимание ценность, придаваемую этим металлам, директора этих заведений должны были занимать довольно высокое положение в египетской иерархии.

Но, несмотря на все это, мы не должны принимать рукопись, разложенную на коленях Аи и которую он внимательно читает, за бухгалтерскую книгу или документ, относящийся к его бизнесу. Часть свитка, которую он держит в правой руке, положенная плашмя на колени, разделена на вертикальные столбцы, которые, разрезанные горизонтальными линиями, представляют собой своего рода клетчатую поверхность, квадраты которой не все одинакового размера. Каждый из больших содержит название предмета, а каждый из меньших - номер. Это список подарков, составляющих банкет, предлагаемый умершему в день похорон и во время похоронных церемоний. В гробницах как Древней, так и Новой Империи он высокоразвит и включает в себя самые разнообразные материалы: чистую или подкрашенную воду, пиво разных сортов, вина четырех сортов, семь или девять отборных кусочков мяса жертвы, всевозможные пирожные, эссенции, косметику, продукты питания. На свитке нашего писца, где место было ограничено, список сокращен, и мы находим только самое необходимое: воду, пиво, немного мяса, немного духов. По сравнению с меню гробниц оно то же, что обычный обед семьи среднего класса по сравнению с церемониальным банкетом знати; тем не менее, наш писец читает его с явным удовлетворением: это меню его вечных трапез, и, каким бы скудным оно ни казалось другим, он, вероятно, считает его более приятным, чем его земные обеды. Здесь мы имеем естественное развитие представлений египтян о потустороннем мире. С того момента, как *двойник* должен был питаться материально, они стремились обеспечить его пищей, в которой он нуждался. Формулы стелы, в которых упоминаются хлеб, вино, мясо, расшифрованные первым встречным, обеспечивали получение *двойника*; все, чего он желал, произнося это, будет обеспечено ему в другом мире благодаря магическим словам. Из-за отсутствия прохожего, способного выполнить этот благочестивый долг, им пришлось в голову установить в гробнице статуи, которые, казалось, вечно повторяли написанный список, который они держали на коленях; этой имитации вечного чтения было более чем достаточно, чтобы навсегда подпитывать подобие человека. Здесь эту добрую службу оказывает сам покойный; в других местах это друг, писец, любимый слуга.

Изучение этих трех небольших памятников, к счастью, выявляет одно из качеств египетского искусства: мастерство, с которым наименьший из художников, воспроизводя портреты людей иногда в реалистической манере, понимал, как передать физиономию и осанку, характерные для их ремесла или их социального положения. Сравните покорное и застенчивое лицо скорчившегося писца со смелой осанкой и властной головой фараона: контраст разительный. У писца все мышцы расслаблены; все тело согнуто, как у человека, привыкшего подчиняться и безропотно терпящего все от начальства. У фараона лепка твердая, фигура прямая, выражение лица надменное; мы чувствуем, что перед нами человек, с детства привыкший ходить прямо среди согнутых спин. К сожалению, легенда исчезла вместе с нижней частью второй статуэтки; сравнивая ее с несколькими другими памятниками в Лувре, она напоминает мне нескольких священников саитского периода. Та же жесткость в глазах и уголках губ, та же борозда окружает ноздри и рот, внешние стенки носа сжаты аналогичным образом; несмотря на потерю имени и титулов, я склонен думать, что человек, носящий на своем лице в такой высокой степени черты египетского жреца, принадлежал к касте жрецов.

Как только я вернулся на свой старый пост, я возобновил раскопки пирамид в том месте, где я оставил их в 1886 году. Затем я провел систематический обыск входа в погребальные склепы: теперь было необходимо найти внешние часовни, пещеры, второстепенные пирамиды или мастабы, которые, окруженные стеной, завершали место захоронения. В конце ноября 1899 года я разместил рабочих вокруг Оунас, и поскольку я обнаружил невозможность самостоятельно руководить операциями с необходимой тщательностью, я поручил наблюдение за ними М. Александр Барсанти, куратор-реставратор музея, с подробными инструкциями. Начатая тогда кампания завершилась только в последних числах мая 1900 года, и отчет о ней будет опубликован в другом месте. Теперь я хочу привлечь внимание любителей и ученых к открытию массы драгоценных камней из сайта.

Ход расчистки выявил существование ряда нетронутых гробниц к югу от пирамиды. Последний из тех, что были открыты, принадлежал очень высокопоставленной особе по имени Заннехибу, при жизни командовавшему королевскими лодками. Мумия, представлявшая собой глыбу блестящего битума, сразу была признана очень богатой. На высоте лица у него была большая золотая маска, которая надевалась на переднюю часть головы подобно *картонному* футляру, обычному для мумий второго саитского периода. На шее у него было широкое ожерелье из золотых бусин, зеленого полевого шпата или лазурита, перевитых золотой нитью, и к нему были прикреплены многочисленные амулеты, тоже из золота. Под ожерельем, на груди, золотое изображение богини Нуит, расправляющей крылья. Сеть из золота и полевого шпата свисала до бедер, и от изображения Нуита до лодыжек на длинной полосе из листового золота можно было прочесть обычные рельефные надписи: имя умершего, его происхождение с краткими молитвенными формулами. На груди были вышиты две золотые фигурки Исиды и Нефтиды, к подошвам ног были прикреплены два золотых листа, вырезанных в виде сандалий; серебряная пластинка с линейной гравировкой мистического глаза для разреза, из которого были извлечены внутренности, золотые футляры для двадцати пальцев на руках и ногах завершали это великолепное украшение. Все, что у низших классов того же периода было из картона, или позолоченной пасты, или покрытой эмалью глины, было из чистого золота и драгоценных камней Заннехибу. находка, оцененная только по весу, была бы ценной, но что придавало ей неоценимую ценность, так это тонкое и художественное исполнение большей части предметов. Некоторые из них, такие как сандалии и футляры для пальцев, стоят только из необработанного металла; остальные - работы настоящих художников. Надписи на ногах, крылатом Нуите, Исиде и Нефтиде, маске оттиснуты, и хотя маска и две богини были с треском раздавлены крышкой, когда саркофаг закрывали, форма из твердого камня, которая использовалась для их крепления, была вырезана настолько изящно, что наиболее сохранившиеся фрагменты, например, крылатый Нуит, могут быть названы высшей степенью совершенства, которая могла быть достигнута этим процессом. Амулет в форме ожерелья представляет собой всего лишь вырезанный резцом лист, на котором гравировальной иглой выгравирована глава из "Книги мертвых". Амулет стервятника представляет собой небольшую тонкую дощечку, на одной стороне которой приклеена чеканная фигурка стервятника с распростертыми крыльями, а на другой, как и на ожерелье, выгравирована глава из "Книги мертвых". Все это хорошей работы, но в амулетах, висящих на настоящем ожерелье мумии, ювелир превзошел самого себя.

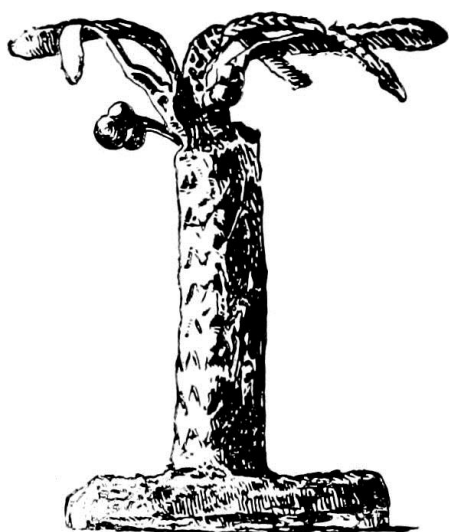


АМУЛЕТ На ОЖЕРЕЛЬЕ.



АМУЛЕТ СТЕРВЯТНИКА.

АМУЛЕТ На ОЖЕРЕЛЬЕ. АМУЛЕТ В ВИДЕ СТЕРВЯТНИКА.



ЗОЛОТАЯ ПАЛЬМА.



ЛОДКА СОКАРИСА.

ЗОЛОТАЯ ПАЛЬМА. ЛОДКА СОКАРИСА.



БАРАНЬЯ ГОЛОВА.



ЗОЛОТОЙ ЯСТРЕБ.

ГОЛОВА БАРАНА. ЗОЛОТОЙ ЯСТРЕБ.



ЯСТРЕБ С ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ГОЛОВОЙ.



ЯСТРЕБ С ГОЛОВОЙ БАРАНА.

ЯСТРЕБ С ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ГОЛОВОЙ.

ЯСТРЕБ С ГОЛОВОЙ БАРАНА.



СТЕРВЯТНИК.

НЕ ПРИСЕДАЯ.

ИСИДА С РЕБЕНКОМ.

СТЕРВЯТНИК.

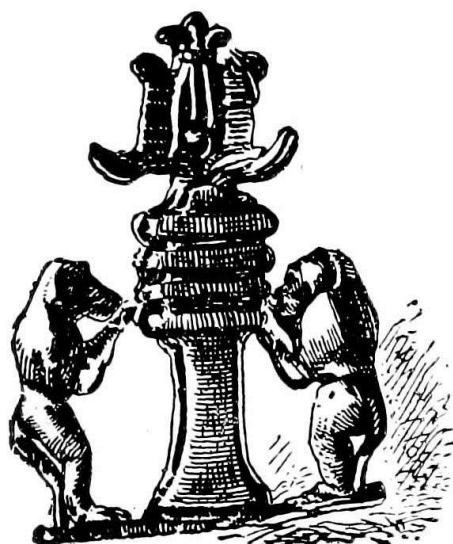
ИСИДА С РЕБЕНКОМ.

НЕ ПРИСЕДАЯ.

Они необычайно малы, и, чтобы показать детали, я приказал сделать иллюстрации вдвое больше фактического размера, что ослабило контуры и моделирование. Чтобы осознать их красоту, необходимо подержать их в руках. Пальма, потерявшая несколько листьев, - уникальный объект, скорее любопытный, чем элегантный, но таинственная лодка, стоящая рядом с ней, тоже уникальная до сих пор, является чудом тонкой обработки. Это лодка бога Сокариса, лодка самой архаичной конструкции, которая уже использовалась для совершения священных обрядов при династии Тинитов. Брюхо широкое и округлое, корма довольно тяжелая, но носовая часть очень легкая и сильно украшена. Он опирается на своего рода приставную лестницу из балок и веревок, которая сама пристроена к саням: во время публичных церемоний ее тянули с помощью веревки, пропущенной через отверстие, сделанное в изогнутой передней части саней. Убранство и экипировка весьма любопытны. На носу изображена голова газели с прямыми рогами, обращенными внутрь, а вдоль носа - ряд расходящихся пластин из тонкого металла, назначение которых не очень понятно: как будто тушу газели вскрыли и показали ребра, закрепленные на позвоночнике. Сзади, заканчиваясь кормой, изображена голова барана с изогнутыми рогами. Посередине,

на продолговатом прямоугольном пьедестале, гордо восседает ястреб; за ним расположены четыре руля-весла, по два с каждой стороны; перед ним шесть маленьких ястребков поднимаются процессией, по двое, к голове газели, возглавляемые нильской рыбой, расположенной краем к брюшному плавнику. На данный момент я не буду пытаться объяснить значение этих эмблем, но чем мы никогда не устанем восхищаться, так это умением, с которым мастер объединил эти совершенно разные элементы в гармоничное целое, и особенно необычайным мастерством, с которым он обрабатывал свой металл. Его голова газели, размером всего в долю дюйма, имеет такую же гордую осанку, как если бы она была естественного размера: все точно, разумно: изгиб лба, приплюснутая морда, выражение лица, вплоть до естественной надутости животного. Каждый из шести ястребов сохраняет свою индивидуальную физиономию, а сама рыба, даже уменьшенная в размерах, имеет точную форму большого нильского окуня, а не какого-либо другого вида рыбы.

Аналогичные качества можно увидеть в соседних фигурах: в голове барана, обычном ястребе, ястребе с человеческой головой и ястребе с головой барана, а также в грифе. Сидящая Исида, нянчащая своего ребенка на коленях, и скорчившаяся Нейт обладают присущими им смирением и мягкостью, и в то же время простотой линий, которая придает такой величественный вид самым маленьким египетским фигуркам. Все это было вырезано из самого слитка, а деталь вырезана с таким мелким острием, что мы спрашиваем, где мастер мог ее раздобыть.

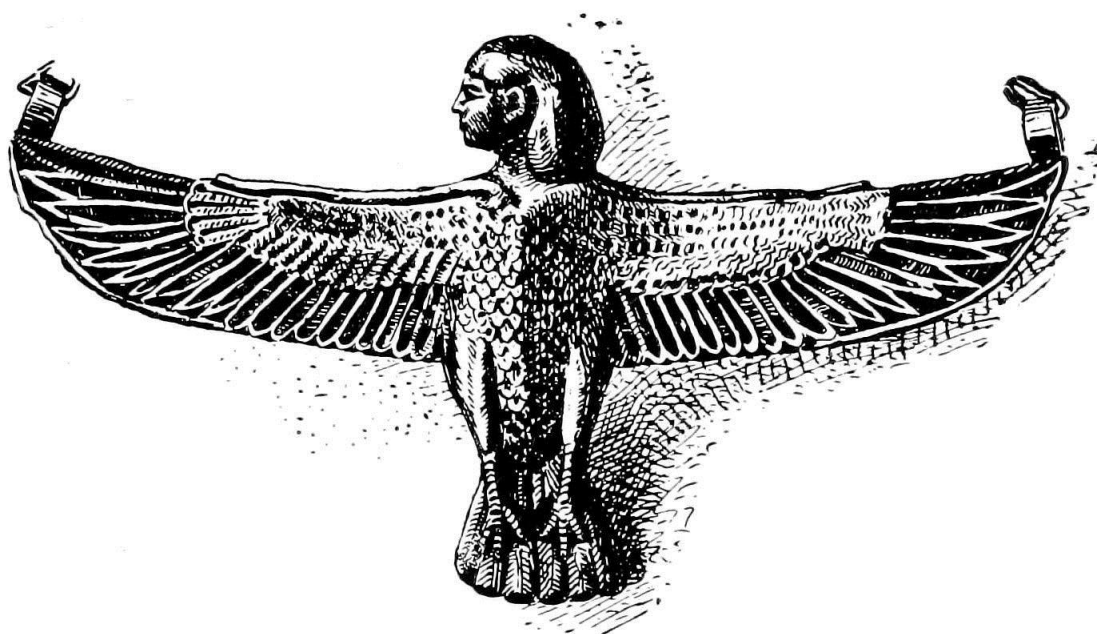


ОБЕЗЬЯНЫ, ПОКЛОНЯЮЩИЕСЯ ЭМБЛЕМЕ ОСИРИСА.

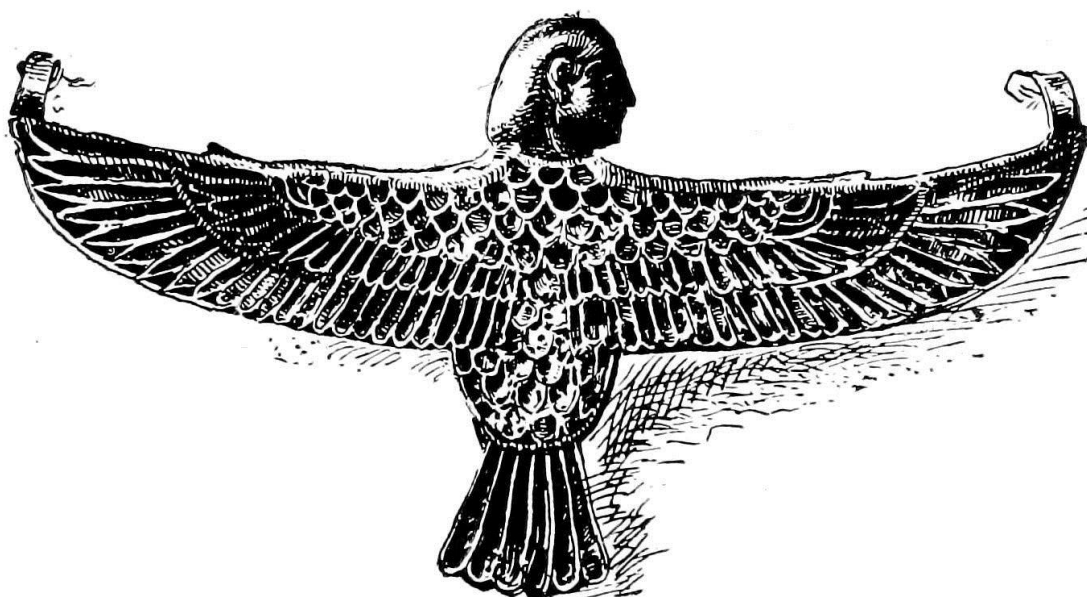


ГРИФ С РАСПРОСТЕРТЫМИ КРЫЛЬЯМИ.

ЯСТРЕБ С РАСПРОСТЕРТЫМИ КРЫЛЬЯМИ.



ДУША (ВИД СПЕРЕДИ).



ДУША (ВИД СЗАДИ).

Крошечные львы в придачу или лежа, крошечные мистические глазки, крошечные обезьянки, поклоняющиеся эмблеме Осириса, крошечные стервятники и крошечные ястребы, расправляющие крылья, - каждая вещь требует тщательного изучения и сама по себе могла бы порадовать сердце коллекционера. Однако шедевром серии является душа, ястреб с человеческой головой, покрытым эмалью телом и крыльями, вид которого здесь воспроизведен как сзади, так и спереди. Задняя часть выполнена в обычном стиле: маленькие стержни из гнутого золота, изогнутые, припаянные к золотой пластинке и инкрустированные тонкими пластинками полевого шпата для имитации перьев; но с другой стороны, тело, крылья и когти смоделированы с новой целью - воспроизвести естественную форму птицы. Маленькая человеческая головка - чудо несколько слабоватой грациозности: глаза широко открыты, рот улыбается, ноздри действительно трепещут, ухо вырезано и расположено широко и высоко, как это принято, и нет ничего, даже морщин на шее и

округлости двойного подбородка, что не выделялось бы отчетливо при отблеске золота. И здесь все это выточено рукой мастера с уверенностью, которую я нашел только в ястребе с головой барана в Лувре,⁹⁰ с которым *можно сравнить этудуш*у Гизы.....

Обстоятельства находки не сообщили бы нам о дате, если бы этого не сделал стиль драгоценностей. Это настоящее искусство с его легкостью, податливостью, несколько архаичным очарованием, почти чрезмерно высоким рельефом. Чувствуется тенденция к преувеличенной округлости Птолемеев, и, фактически, примечание, предоставленное М. Шассина, позволяет нам установить время, в которое жил Заннехибу. Он принадлежал к семье некоего Псамметиха, чья гробница находится рядом с его могилой, надпись в Лувре, найденная Мариеттой в Серапеуме, относится к началу пятого века, в последние годы правления Дария I. Если, как это вероятно, он был внуком того Псамметиха, то он умер в конце четвертого века, как раз тогда, когда саитские цари возобновляли свое превосходство над персами, самое большее, за сто лет до македонского завоевания. Ювелиры, изготавливавшие его украшения, вероятно, видели греческие драгоценные камни и, возможно, уже ощутили эллинское влияние: таким образом объясняются почти птолемеевские характеристики коллекции. Мы знаем, что сайтовые драгоценности очень редки; только в Лувре есть необычные украшения: две застежки для ожерелья в виде корабля, купленные М. Г. Бенедите несколько лет назад. Мумия Заннехибу заполнила пробел в серии Гизе, и благодаря ей мы теперь знаем, что искусство ювелира ни в чем не уступало другим искусствам эпохи последнего египетского возрождения. Добавим, что эти драгоценности, хотя и были найдены на мумии и сделаны специально для нее, не являются, как это слишком часто бывает, драгоценностями умерших, приятными по цвету и дизайну, но слишком слабо закреплены, чтобы выдержать износ, если их носит живой человек. Подобно драгоценностям Рамзеса II в Лувре,⁹¹ подобно драгоценностям царицы Аххотпу в Гизе, это настоящие драгоценности, идентичные во всех отношениях, за исключением, возможно, выбора сюжетов, поскольку драгоценности носят каждый день.

Такова находка, которая положила счастливое завершение нашей кампании в Саккаре. Все осколки были покрыты битумом, и немалая заслуга месье Барсанти в том, что он обнаружил их и разделил один за другим. Несколько ям, столь же нетронутых, ждут нас на том же месте под пятнадцатью или восемнадцатью ярдами песка, и я очень надеюсь, что раскопки в следующем году преподнесут нам такие же приятные сюрпризы, как и в этом.

XXIV

БРОНЗОВАЯ ЕГИПЕТСКАЯ КОШКА , ПРИНАДЛЕЖАЩАЯ М. BARRÈRE 92

Эта прекрасная бронзовая кошка была приобретена в Каире в 1884 году месье Баррером, тогдашним агентом и генеральным консулом Франции в Египте. Он принадлежит к бесчисленному семейству кошачьих, которые внезапно появились из руин Телль-Баста в 1878 году и через несколько лет были рассеяны по всему миру. Он имеет размер 1 фут 4 $\frac{1}{8}$ дюйма в высоту, и если не самый большой из найденных на то время, то, по крайней мере, больше среднего. Но размер - не главное ее достоинство: египтяне, которые первыми приручили кошку, изучили ее так внимательно, что передали ее характеристики с необычайным совершенством. Кошка месье Баррера прочно сидит на задних лапах, глядя прямо перед собой, в удовлетворенной позе животного, которое выполнило свой долг и

которому не в чем себя упрекнуть. Деревянная подставка, к которой он был прикреплен, отсутствует, но металлический шип, которым он крепился, все еще на своем месте, и корпус находится в идеальной сохранности. Он был отлит из цельного куска песка, который исчез, затем обработан буром и напильником, а затем отполирован; он не пострадал от долгого пребывания в земле, и мы можем судить о его качествах или дефектах так ясно, как если бы он был изготовлен вчера. Это прекрасное изделие с очень уверенным дизайном и тщательным исполнением. Художник не побоялся умножить детали и упростил поверхности; но сила линии, четкий и энергичный характер исполнения делают его работу первоклассным произведением. Замечательно отметить интеллектуальное мастерство, с которым он выразил характеристики и физиономию этой расы. Бедро широкое и округлое, спина гибкая, шея тонкая, голова изящная, уши прямые; это египетская кошка во всей своей элегантности, какой мы все еще можем видеть ее у феллахов, поскольку скрещивание с иностранными видами ее не изменило.



БРОНЗОВЫЙ КОТ САЙТСКОГО ПЕРИОДА.

Barrère Collection.

Она - Бастит, богиня хорошей семьи, поклонение которой особенно процветало на востоке дельты, и ее очень часто изображают или называют по имени на памятниках, хотя они недостаточно рассказывают нам о ее мифах или ее происхождении. Она была союзницей или родственницей Солнца, и теперь говорили, что она его сестра или жена, а теперь и дочь. Иногда она исполняла благотворительную и милосердную роль, защищая людей от заразных болезней или злых духов, отгоняя их музыкой своего систра; были у нее и часы коварной извращенности, в течение которых она играла со своей жертвой, как с мышью, прежде чем прикончить ее ударом своих когтей. Она предпочитала жить в городе, носившем ее имя, Поубастите, Бубастисе классических писателей. Ее храм, в котором работали Хеопс и Хефрен, когда строили свои пирамиды, был перестроен фараонами XXII династии и расширен фараонами XXVII; когда Геродот посетил его в середине пятого века до нашей эры, он считал его одним из самых замечательных, которые он видел в тех частях Египта, через которые он путешествовал. Он стоял в центре города, в конце рыночной площади. Он был окаймлен двумя каналами, каждый шириной 100 футов и затененными деревьями; они текли, не соединяясь, один справа, другой слева от здания, почти превращая его в искусственный остров. Путешественники, прежде чем войти в него, осматривали ограду и даже внешние дворы, поскольку Бубастис постигла участь многих крупных городов Египта; с течением веков земля поднялась таким образом, что фундаменты недавних домов находились на более высоком уровне, чем фундаменты храма. Большая стена, украшенная картинами, похожими на внешнюю стену храма Эдфу, окружала теменос. Праздники Бастита привлекали паломников со всех уголков Египта, как в наши дни праздники Сиди Ахмеда эль-Бедау привлекают людей на современную ярмарку Тантах. Жители каждой деревни толпились в больших лодках, чтобы добраться туда, мужчины и женщины толпой, с твердым намерением насладиться путешествием, что они никогда не упускали случая сделать. Они сопровождали медленный ход плавания бесконечными песнями, скорее любовными, чем священными гимнами, и среди них всегда можно было найти флейтистов и кастаньетистов, которые поддерживали голоса или попадали в такт им. Всякий раз, когда они проезжали мимо города, они приближались к берегу как можно ближе, не высаживаясь, и тогда, когда оркестр усиливал свой шум, пассажиры осыпали стоявших на берегу женщин градом оскорблений и грубых замечаний; те отвечали, а когда у них заканчивались слова, они задирали юбки и вели себя неприлично в качестве ответа. Геродоту рассказывали, что 700 000 человек, равное количество мужчин и женщин, не считая маленьких детей, каждый год отправлялись таким образом в Бубастис. Вход в храм их отнюдь не успокоил. Они принесли множество жертв с искренним и радостным благочестием; затем они обильно пили с утра до вечера и с вечера до утра, пока длился праздник: за несколько дней было выпито больше вина, чем за все остальное время года, вместе взятое.

Большинство паломников, прежде чем вернуться домой, оставили сувениры о своем визите у ног Бастит. Это была обетная стела с красивой надписью и изображением дарителя, поклоняющегося своей богине; или статуэтка из синей или зеленой керамики, или, если они были богатыми, из бронзы, серебра, а иногда и золота: богиня могла стоять, сидеть, скорчившись с телом женщины и головой кошки, систрумом или эгисом в руке. В греческий период фигуры были выполнены из бронзы или из раскрашенного и позолоченного дерева, увенчанные бронзовой кошачьей головой. Многие из них были в натуральную величину и выполнены с искусной проработкой; у них были эмалевые глаза, позолоченное ожерелье на шее, серьги и амулеты на лбу. Иногда случалось, что, когда кошка, которую он особенно

почитал, умирала в его доме, паломник бальзамировал ее в соответствии с обрядом: он брал мумию с собой и, прибыв в Бубастис, заключал ее в одну из предложенных им фигурок. Эти различные предметы, поначалу размещенные в любом месте храма, быстро заполнили бы его, если бы не было найдено какое-нибудь средство. Они были временно сложены в конце одной из второстепенных камер, затем выброшены наружу, и там их ждали разные судьбы. Я не думаю, что клевету на египетских жрецов, говоря, что для них, должно быть, было большим горем расстаться с таким количеством драгоценных даров, не попытавшись извлечь из них какую-то честную выгоду. Золотые и серебряные фигурки не устояли; они быстро отправились в плавильный котел, и лишь немногие выбрались из руин, но бронзы и меди было так много, что переплавка кошек мало что дала бы. Поэтому они разобрали груды бронзовых изделий и, сохранив некоторые, несомненно, самые лучшие, или те, на которых были надписи, продали остальные новым поколениям паломников, которые, в свою очередь, предлагали их в надлежащем виде. Как бы часто это ни делалось, приток был значительным, и они были вынуждены быстро избавиться от тех частей, которые поначалу хранились в резерве. Они запирали их в подвалы или в ямы, вырытые специально для них, настоящие *фависсы*, похожие на те, что были в классические времена;⁹³ они накапливались тысячами, большие и маленькие, из дерева и бронзы, некоторые целые и свежие, как будто только что сделанные, другие уже потеряли форму, сгнили, окислились и не представляют ценности. Места, где они были спрятаны, вскоре были забыты, и находившиеся в них вещи покоились там вне досягаемости людей до того дня, когда благодаря раскопкам они были обнаружены.

Один из них восстановил кошку месье Баррера. Невозможно определить период, в который он был зарыт: люди, которые нашли его, были искателями азотистого навоза или торговцами древностями, которые тщательно следили за тем, чтобы не разглашать обстоятельства и место своей находки. Но, судя по округлости некоторых форм и виду бронзы, мы узнаем стиль второго саитского периода, и изделие следует отнести либо к Нектанебам, либо к первым Птолемам, в общем, к четвертому веку до нашей эры или началу третьего века до нашей эры. Это было время, когда поклонение Бастит и ее подчиненным формам, Пахит, Маит, было наиболее популярным, период, когда недалеко от Спеос-Артемидоса было основано самое обширное кладбище кошек в Египте. Казнь чисто египетская и никоим образом не выдает какого-либо греческого влияния.

XXV

НАХОДКА КОШЕК В ЕГИПТЕ⁹⁴

В английских газетах было объявлено, и французы последовали их примеру, что недавно в Лондон прибыл корабль и выгрузил 180 000 мумий египетских кошек. В течение длительного времени производители разных национальностей привыкли искать места захоронения животных по всему Египту и экспортировать кости в Европу, где они используются в качестве навоза. Несколько лет назад некрополь, полный обезьян, был отправлен в Германию для удобрения полей под свеклу. По-видимому, кошки этого года были обнаружены недалеко от Бени-Хассана; они были сложены наугад в своего рода пещере, в которую первым проник феллах в поисках древностей. На самом деле, на некотором расстоянии к югу от гипогеев Бени-Хассана, в месте, называемом географами Спеос-Артемидос, находится часовня, выдолбленная в скале и посвященная царями XVIII и XIX династий местной богине, женскому

телу с кошачьей или львиной головой, называемой Пахит. Там было найдено недавно эксплуатируемое хранилище, и кошки, которые отдыхали в нем, должно быть, жили поблизости, под покровительством своей двоюродной сестры, богини. Кладбища такого же типа существовали везде, где поклонялись божеству кошачьего типа, льву, тигру или кошке. Самое знаменитое из них было в Бубастисе, в дельте, где искатели древностей расчищали мусор около тридцати семи лет назад.⁹⁵ Мумии кошек были захоронены там в *фависсах*, глубоких ямах, некоторые просто завернуты в бинты, другие заключены в маленькие гробики, воспроизводящие изображение животного. Некоторые из этих гробов полностью деревянные, покрытые белой штукатуркой, позолоченные, раскрашенные в яркие цвета; некоторые из них бронзовые, у других тело из дерева и голова из бронзы, с золотыми кольцами в ушах и золотой инкрустацией на лбу и в глазах. Статуэтки кошек разных размеров, портреты богини Бастит с кошачьей головой или бога Нофиртуму соседствуют с мумиями. Отсюда происходят тысячи бронзовых кошек, больших и маленьких, которыми все антиквары Европы и Каира были в таком изобилии снабжены с 1876 по 1888 год. Изображенный здесь важный кот, который сейчас живет в одной из стеклянных витрин в "Божественном зале" Лувра, является совершенным представителем своего вида: длинный, стройный в спине, широкий в задних конечностях, с изящной, хорошо посаженной головой, кольцами в ушах, ожерельем на шее и маленьким скарабеем на макушке; художник, создавший его по образцу, превосходно и правдиво передал гибкую осанку и смелую физиономию своего оригинала.



БРОНЗОВЫЙ КОТ.

Лувр.

Кошки, изображенные на памятниках или мумии которых найдены в Египте, не принадлежали к той же расе, что и наша домашняя кошка. Ученые изучили их и единодушно — Вирхов недавно тоже — в признании их как *Felis maniculata* и *Felis chaus*. В Египте приручили несколько особей, но не одомашнили весь вид. Иногда их можно увидеть на барельефах, торжественно восседающих рядом со своими хозяевами. Обычно утверждается, что они использовались для охоты на птиц на болотах, и Уилкинсон приводит в подтверждение довольно большое количество настенных росписей, где они крадутся сквозь камыши, выслеживая маленьких птичек. Признаюсь, что такая интерпретация не кажется мне правильной. Там, где другие утверждают, что распознают животных, готовых к охоте и

действующих от имени человека, я вижу только животных, прирученных или нет, мародерствующих нагнувшись и прочесывающих кусты в своих собственных целях; точно так же, как наша домашняя кошка гоняется за воробьями в наших садах и разрушает гнезда в наших парках без какой-либо выгоды для своего хозяина. Египетские художники, очень проницательные наблюдатели за тем, что происходило вокруг них, воспроизводили экспедиции своих кошек, поскольку отмечали другие живописные детали жизни природы.

Если бы мы обследовали 180 000 кошек — ни больше, ни меньше — мы, вероятно, обнаружили бы довольно большую долю ихневмонов. В Египте ихневмон и кошка всегда ассоциировались; везде, где есть мумии кошек, можно с уверенностью предположить, что мумии ихневмонов не за горами. Кошки или ихневмоны, я надеюсь, что все они не будут использованы для удобрения земли, но что можно будет выбрать несколько прекрасных экземпляров для музеев древностей и естественной истории: сэкономив несколько сотен, сельское хозяйство не сильно потеряет, а наука значительно выиграет. Происхождение нашего кота обсуждается уже давно; одни относят его к Египту, другие - к Европе. Было бы жаль не воспользоваться таким нашествием египетских кошек и не попытаться добиться определенного решения вопроса.

СНОСКИ

1 Из *Журнала ученых*, 1908, стр. 1-17.

2 F.W. von Bissing, “Denkmäler Ägyptischer Skulptur.” Текст, 4то; коллекция пластинок, fol.; Брукманн, Мюнхен, 1906-8.

3 Также может возникнуть вопрос, является ли стела Царя-Змея оригиналом или реставрацией времен Сетуи I.

4 Биссинг, II. *Табличка с именем короля Атотиса*, примечание 6.

5 Я даже обратил внимание на существование одного из таких деревянных хвостов в музее Марсея (*Каталог*, стр. 92, № 279).

6 *Египетский музей*, том ii, стр. IX-X и стр. 25-30.

7 Там же, том ii, стр. XV, стр. 41-45.

8 Масперо, *Путеводитель по Каирскому музею*, 1906, стр. 156-7, № 550.

9 *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, 1906, т. х., стр. 241-52, 337-48; ср. главу X. настоящего тома.

10 *Musée Egyptien*, vol. ii., pp. 90-2.

11 From the *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1912, vol. xxxi., стр. 241-54.

12 Впервые он упоминается в *каталоге* Эммануэля де Руже за 1855 год под № 6; он стоит на каминной полке в “Гражданском зале”.

13 Смотрите хорошие примеры в Мариетте, “Карнак”, стр. VIII.

14 Это уже не так после открытия *фависсы* в Карнаке. В Каирском музее хранится несколько сотен статуй частных лиц из фиванского храма Амона (1912).

15 Mariette, “Sur les tombes de l’Ancien Empire qu’on trouve à Saqqarah,” 1912, pp. 8–9.

16 Об этой теории см. Лепаж-Ренуф, “Об истинном значении важного египетского слова”, в *Трудах Общества библейской археологии*, т. iv., стр. 494-508, и Масперо, “Воспоминания Лионского конгресса востоковедов”, т. i., и *Бюллетень научной ассоциации Франции* (1878), № 594, стр. 373-84.

17 Один из египетских праздников мертвых.

18 Полный перевод контракта см. в *Трудах Общества библейской археологии*, том vii., стр. 1-9.

19 Группа Схемка была впервые занесена в каталог Э. де Руже, “Соммер памятников Египта”, 1855, стр. 50-51, под номером S. 102. Две другие статуи того же человека, находящиеся в Музее, занесены под номером S.103. Одна выполнена из гранита, другая - из крашеного известняка.

20 Исключения были только в середине XVIII династии, когда мужчины и женщины, особенно женщины, были окрашены в светло-розовый или телесный цвет.

21 На красиво раскрашенном барельефе гробницы Сети I в Лувре (Э. де Руже, “Notice des principaux monuments”, стр. 35, Б. 7) крупно показано расположение стеклянных бусин на материале.

22 Ср., например,, Лепсиус, “Denkmäler”, ii., 47b, 74e, где женщина, присев на корточки перед своим мужем, обнимает его за ногу.

23 Вот несколько ссылок на таблички Лепсиуса, где муж и жена изображены рядом в разных позах. Женщина низкого роста приседает позади своего сидящего мужа (“Denkmäler”, ii., 71b); жена и муж, оба героического телосложения, сидят в одном кресле, и жена обнимает правой рукой шею мужа (“Denkmäler”, ii., 10b, 24, 25b, 41b, 42a-b, 75a и т. Д.); жена низкого роста статно стоит перед своим мужем, который героического телосложения (“Denkmäler”, ii., 38b); она стоит позади него и обнимает его за левую руку (“Denkmäler”, ii., 27, 33a), или она обнимает его за талию (“Denkmäler”, ii., 38a); и, наконец, муж и жена одного роста стоят, жена позади мужа и обнимает его за шею (“Денкмелер”, ii., 13, 20-1, 29б, 32, 34б, 40б, 43б, 46, 58a, 59б) или отделенный от него (“Денкмелер”, ii., 73 и т.д.).

24 Так, у Лепсиуса (“Denkmäler”, ii., 74e), где благородный Сенотмит по имени Мухи изображен сидящим, героического телосложения, в то время как его жена, Хонткау, изображена скорчившейся и невысокого роста, хотя она законная дочь короля. В другой части гробницы (Лепсиус, “Denkmäler”, ii., 73) те же люди изображены стоящими бок о бок и героического телосложения, в то время как их дети обычного роста.

25 См. предыдущую главу, [стр. 55-59](#).

26 См. Главу III, [стр. 51](#).

27 Теперь мы знаем (1912), что фигуры, описанные Мариеттой как скорбящие, - это повара, которые держали вертел в одной руке, а другой прикрывали лица от жара жаровни, на которой жарились цыплята.

28 Внимательно изучив глаз Шейх-эль-Беледа, я обнаружил, что в нем не было серебряного гвоздя, но светящийся блеск создавался кусочком полированного черного дерева,

помещенным под кристалл; то же самое должно быть и с глазами Сидящего на Корточках Писца.

29 Ср. [стр. 55-59](#).

30 Эта статья была опубликована в двух слегка отличающихся формах в *"Вестнике изящных искусств"*, 3-й период, 1893, т. ix., стр. 265-70, и в *"Памятниках Пиота"*, 1894, т. i., стр. 1-6: я объединил их для этого тома.

31 Статуя описана в "Путеводителе для посетителей каирского музея", 2-е издание, 1912, стр. 58, № 142.

32 Масперо, "Путеводитель для посетителей", 2-е издание, 1912, стр. 57-8, № 141.

33 Ср. [с. 61](#).

34 Ср. то, что уже было сказано относительно статуй частных лиц, воздвигнутых по милости фараона, [стр. 40](#).

35 Масперо, "Путеводитель для посетителей музея Булак", стр. 28, а теперь "Путеводитель для посетителей Каирского музея", 2-е издание, 1912, стр. 73, № 227.

36 Это выражение заимствовано из письма из папируса Анастасиса, № 3. Его положение в египетском контексте наводит меня на мысль, что это была часто цитируемая пословица. Эта идея в разных формах повторяется в переписке писцов: "Работай, или тебя побьют". "Когда писец достигает зрелого возраста, его спина ломается от полученных им ударов".

37 Mariette, "Notice des principaux monuments du Musée de Boulaq," 6th edition, 1876, p. 235, No. 769: "Memphis. Саккара—известняк II, 1 фут 2 дюйма — коленопреклоненная фигура. Его руки скрещены на ногах. Его глаза выполнены мозаикой и образованы из нескольких причудливо скомбинированных камней." Статуя коленопреклоненного писца изображена в группе на пластинке XX работы Мариетта "Альбом музея Булак", содержащий 40 пластинок, сфотографированных М. Делие и Бешаром, с пояснительным текстом, отредактированным Огюстом Мариетт-Беем. Cairo, Mourès et Cie, 1871, fol.

38 Mariette, "Notice des principaux monuments du Musée de Boulaq," 6th edition, 1876, p. 216, No. 582. В музее Булак есть вторая статуя того же человека (*там же.*, стр. 93, № 28), но менее изящного исполнения, чем статуя № 582. Ср. То, что сказано о двух статуях на [стр. 70-73](#) этого тома.

39 Мариетт, "Notice", стр. 217: "Совокупность качеств и изучение надписей на основании памятника не оставляют сомнений относительно эпохи, к которой он принадлежит. Ранофир, очевидно, жил во времена Древней империи. Его титулы приближают его к Пятой династии". Изучение надписей позволяет мне быть более уверенным, чем Мариетта. Ранофир, несомненно, жил в конце Пятой династии.

40 См. [стр. 60-65](#).

41 Он повар, как я упоминал на [стр. 61](#), [примечание 27](#).

42 См. [стр. 51](#).

43 См. [стр. 61](#).

- 44 See the curious study of Dr. Parrot, "Sur l'origine d'une des formes du dieu Phtah," in the "Recueil de travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptiennes et assyriennes," vol. ii., pp. 129-33.
- 45 Опубликовано в "Ревю о древнем и современном искусстве", 1906, том xx., стр. 247-52, 337-48.
- 46 См. стр. 50-51.
- 47 См., например,, стелу, описанную или упомянутую в Масперо, "Путеводитель по Каирскому музею", 1903, стр. 73-5, 94-5, 96 и т.д.
- 48 Уже опубликовано в *Египетском музее*, т. ii., стр. IX-X, стр. 25-30.
- 49 Голова была воспроизведена Руже-Банвилем, "Фотографический альбом", № 111-12; ср. Мариетт, "Водолазы за памятниками", стр. XXI, а, b, с и стр. 299; полностью воспроизведено в *Египетском музее*, т. ii., стр. XIII, и стр. 34-5.
- 50 Смотрите статью Легрена об этой группе в *Египетском музее*, том ii, стр. 1-14 и далее. I-IV.
- 51 Голова фараона, которая была украдена в момент обнаружения, была найдена после появления этого предмета и приобретена каирским музеем в 1912 году.
- 52 Опубликовано в *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1907, том. xxii., стр. 5-18.
- 53 Она отмечена в "Livre d'entrée" под № 38575 и в часовне под № 38576.
- 54 Naville, "Das Thebanische Todtenbuch," vol. i., Pl. CCXXII.
- 55 Оно происходит от Tell Tmai и внесено в "Livre d'entrée" под № 38930 и в "Путеводитель по музею", 3-е английское издание, под № 461, стр. 164.
- 56 № 38932 в "Livre d'entrée"; ср. "Notice des principaux monuments du Musée de Gizeh", 1893, стр. 86, и № 683 неопубликованного каталога Борхардта. Памятник родом из Саккары.
- 57 "Путеводитель по Каирскому музею", 3-е издание, стр. 331-33, № 1020; "Livre d'entrée", № 38927.
- 58 "Путеводитель по каирскому музею", 3-е издание, стр. 330, № 1018, 1019; "Гостиная", № 38928, 38929.
- 59 См. *Revue*, 1906, том xx, стр. 241-52 и стр. 337-46; и стр. 90-105 настоящего тома.
- 60 Он был занесен в каталог Шампольном в его "Уведомлении об описании египетских памятников музея Карла X", Париж, 1827, стр. 55, № 11.
- 61 Опубликовано в *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1910, том. xxviii., стр. 241-52.
- 62 См. стр. 120-125.
- 63 Mariette, "Notice des principaux monuments du Musée de Boulaq," 6th edition, 1876, p. 300, No. 100 C.
- 64 Э. де Руже, "Обзор египетских памятников", 3-е издание, 1864, стр. 34, А. 21. В Британском музее хранится точная копия этой статуи.

- 65 Мариетт, “Уведомление”, 1-е издание, 1864, стр. 184, № 17; и 6-е издание, 1876, стр. 92, № 22.
- 66 Mariette, “Notice,” 6th edition, p. 221, Nos. 638–48; Maspero, “Guide du Visiteur au Musée de Boulaq,” 1883, pp. 100–3.
- 67 Мариетт, “Уведомление”, 6-е издание, стр. 221, № 649-51; Масперо, “Путеводитель”, стр. 101.
- 68 Мариетт, “Уведомление”, 6-е издание, стр. 221, № 623-37.
- 69 Мариетт, “Уведомление”, 6-е издание, стр. 212-13, № 578; Масперо, “Путеводитель”, стр. 75, № 396.
- 70 Мариетт, “Уведомление”, 6-е издание, стр. 239, № 792.
- 71 Масперо, “Письмо М. Гюставу д'Эйхталю об обстоятельствах истории Египта, которые способствовали исходу еврейской нации”, в *Собрании академии надписей и художественной литературы*, 1873, стр. 37-8.
- 72 Опубликовано в журнале *Nature*, 1892, том i, стр. 161-3.
- 73 Майор Артур Багнольд опубликовал отчет о них с тремя рисунками Уоллиса и несколькими набросками “Отчет о том, как были воздвигнуты две колоссальные статуи Рамзеса II в Мемфисе” в *Трудах Общества библейской археологии*, т. x., стр. 452 и далее.
- 74 Я привел множество примеров такой веры в духов, населяющих древние памятники, в книге “Египет: древние места и современные сцены”, 1910, глава xv, стр. 155. Я собрал еще много книг и надеюсь, что когда-нибудь у меня будет возможность их опубликовать.
- 75 Опубликовано в *La Nature*, 1894, т. lxiii., стр. 230-4.
- 76 Выдержка из *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1908, том. xxiii., стр. 401-12, и т. xxiv., стр. 29-38.
- 77 Шампольон, “Notice descriptive des monuments égyptiens du Musée Charles X”, 1827, 8vo, описывает объект следующим образом: “85. *Твердое дерево*. Женщина по имени Наи, стоящая, одетая в длинную тунику с бахромой, волосы заплетены в косу. Статуэтка была посвящена ее братом Пхтах-Май, аудитором правосудия”, стр. 68-9. Теперь маленькая фигурка пронумерована 37; она находится в футляре А “Гражданского зала” (первая полка).
- 78 Cf. E. de Rougé, “Notice des principaux monuments,” p. 82.
- 79 Сокари (σώχαρις фрагмента Кратина Младшего, “Фрагм. Комик. грекорум”, издание Дидо) был богом мертвых в Мемфисе, как Осирис в Абидосе; поэтому вскоре их отождествили друг с другом, Сокар-Осири, и с Пхтахом, *Фтах-Сокари*, *Фтах-Сокар-Осири*. Здесь переписчик, который сначала воспринял три священных имени как принадлежащие одному и тому же богу, которого он квалифицировал как Князя Вечности в единственном числе, позже рассматривал их как принадлежащие трем разным богам и использовал местоимение множественного числа SE, вариант SEN: “тому, кому ОНИ дают” вместо “тому, кому ОН дает”.
- 80 Фигура, к которой он был прикреплен, воспроизведена в Leemans, “Египетские памятники в Музее древностей Голландии в Лейдене”, часть I, стр. XXIV; ср. Chabas, “Notice sommaire des papyrus égyptiens”, стр. 19.

- 81 Факсимиле текста находится в Leemans, “Памятники”, часть II, Стр. CLXXXIII-CLXXXIV, и переведено и аннотировано в Maspero, “Египетские этюды”, т. i., стр. 145-59.
- 82 Выдержка из *Revue de l'art ancien et moderne*, 1905, том. xvii, с. 403.
- 83 См. Главу о маленькой леди Туи, [стр. 183-189](#).
- 84 Опубликовано в журнале *Nature*, 1895, т. ii., стр. 211-14.
- 85 “Приключение Сатни-Хамоиса с мумиями” Г. Масперо, “Народные соревнования древнего Египта”, 4-е издание, стр. 146.
- 86 См. [стр. 172-174](#).
- 87 См. Главу XVIII, [стр. 172-177](#).
- 88 *Археологическое ревю*, апрель 1861 г., том iii, 2-я серия.
- 89 Напечатано в *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1900, том. viii., с. 353.
- 90 См. [стр. 150](#).
- 91 См. Главу XVI, [стр. 145](#).
- 92 Опубликовано в “*Ревю о древнем и современном искусстве*”, 1902, т. xi., стр. 377.
- 93 См. [Главу X](#).
- 94 Опубликовано в *La Nature*, 1890, т. xxxv., стр. 273-4.
- 95 См. [стр. 212-213](#).

"Грэшем Пресс",
"АНВИН БРАЗЕРС ЛИМИТЕД"
В УОКИНГЕ И ЛОНДОНЕ.

Примечания переписчика

Пунктуация, переносы и орфография были приведены в соответствие, когда в оригинальной книге было обнаружено преобладающее предпочтение; в остальном они не изменялись.

Орфографические расхождения между основным текстом и указателем были устранены в пользу основного текста.

Исправлены простые типографские ошибки; непарные кавычки были исправлены, когда изменение было очевидным, и в остальном оставлены непарными.

Иллюстрации в этой электронной книге размещены между абзацами и вне цитат. В версиях этой книги, поддерживающих гиперссылки, ссылки на страницы в Списке иллюстраций ведут на соответствующие иллюстрации.

Большинство полностраничных иллюстраций содержали инструкции к принтеру с указанием “Смотреть на стр. xxx”. Эти инструкции были удалены из этой книги.

Сноски, первоначально располагавшиеся в конце страниц, были собраны, последовательно пронумерованы и помещены в конце этой книги, непосредственно перед Указателем. Ссылки на эти сноски были перенумерованы таким же образом.

Указатель не был проверен на правильность расположения в алфавитном порядке или ссылок на страницы.